



**UNIVERSIDADE DE LISBOA**  
**Faculdade de Letras**  
Departamento de História

***Commentarium in Apocalypsin: o número e a  
forma geométrica na tradição simbólica das  
ilustrações do «Beato» de São Mamede de Lorvão***

Ana de Oliveira Dias

Dissertação de mestrado em História Medieval

Lisboa  
2012



**UNIVERSIDADE DE LISBOA**  
**Faculdade de Letras**  
Departamento de História

***Commentarium in Apocalypsin*: o número e a  
forma geométrica na tradição simbólica das  
ilustrações do «Beato» de São Mamede de Lorvão**

Ana de Oliveira Dias

Dissertação de mestrado em História Medieval apresentada à Faculdade de Letras da  
Universidade de Lisboa, orientada pelo Professor Doutor Pedro Gomes Barbosa  
e co-orientada pelo Professor Doutor Hermenegildo Fernandes.

Lisboa  
2012

## ÍNDICE

♦ Índice de Ilustrações .....	5
♦ Resumo .....	9
♦ <i>Abstract</i> .....	10
♦ Palavras - Chave.....	11
♦ Abreviaturas e siglas.....	12
♦ Agradecimentos.....	14
♦ Introdução .....	16
♦ Parte I: <i>Commentarium in Apocalypsin</i> e a cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão: tradições e contextos de produção .....	19
1– <i>Commentarium in Apocalypsin</i> : o autor e a obra .....	20
1.1 – O <i>Comentário</i> à luz de uma tradição textual .....	23
1.2 – O <i>Comentário</i> à luz de uma tradição pictórica .....	27
1.3 – Usos e funções: entendimento ideológico da obra literária .....	29
1.4 – Similitudes e descontinuidades entre os séculos VIII e XII .....	31
2 – O «Beato» de São Mamede de Lorvão: o códice e os contextos de produção.....	34
2.1 – Mosteiro de São Mamede de Lorvão: apontamentos biográficos .....	35
2.2 – O «Beato» laurbanense: apontamentos codicológicos .....	39
2.3 – O <i>Scriptorium</i> : panorama de produção literária – relações e influências no séculos XII .....	42
2.1.3 – Circulação de modelos e manuscritos .....	44
♦ Parte II: O número e a forma geométrica no «Beato» de Lorvão: relevância aritmológica e mensagem espiritual.....	49
1 – A «Ciência numérica»: das correntes da Antiguidade à exegese medieval.....	50
1.1 – O número e a forma geométrica nas ilustrações do «Beato» de Lorvão.....	56
1.1.1 – O número: análise quantitativa.....	58
1.1.2 – O número: análise qualitativa .....	62

a) <i>De Vnitate</i> .....	62
b) <i>De binario nvmero</i> .....	65
c) <i>De ternario nvmero</i> .....	67
d) <i>De qvaternario nvmero</i> .....	73
e) <i>De senario nvmero</i> .....	78
f) <i>De septenario nvmero</i> .....	81
g) <i>De dvodenario nvmero</i> .....	85
h) Outros números relevantes no Comentário de Lorvão.....	88
2 – A forma geométrica: figuras e tendências geometrizantes nos manuscritos hispânicos .....	92
2.1 – A forma geométrica nas ilustrações do «Beato» laurbanense: análise quantitativa .....	93
2.2 – A forma geométrica nas ilustrações do «Beato» laurbanense: análise qualitativa .....	96
a) <i>Quadra</i> .....	96
b) <i>Circulus</i> .....	99
c) <i>Trigonus</i> .....	104
d) Outras formas geométricas relevantes no Comentário de Lorvão .....	107
♦ Conclusão .....	113
♦ Anexos .....	121
♦ Anexo gráfico-documental.....	122
♦ Anexo iconográfico .....	132
♦ Fontes e Bibliografia .....	146

## ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

1. Gráfico circular referente aos paradigmas ilustrativos seguidos no <i>Comentário ao Apocalipse</i> de Lorvão.....	57
2. Gráfico referente à repetição numérica nas ilustrações do «Beato» de Lorvão.....	59
3. Gráfico circular referente aos valores percentuais da repetição numérica nas ilustrações do «Beato» de Lorvão.....	60
4. <i>Revelação de Jesus Cristo</i> . BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão. DGARQ/ANTT, <i>Ordem de Cister, Mosteiro de São Mamede de Lorvão</i> , Livro 44 (C. F. 160), fl. 12 v.....	63
5. <i>A visão do Cordeiro e dos quatro seres viventes</i> . BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 90.....	63
6. <i>A segunda vinda de Jesus Cristo</i> . BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 14 v.....	63
7. <i>A despedida de João</i> . BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 217.....	63
8. <i>A Besta do mar e da terra</i> . BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 158.....	64
9. <i>Seis anjos derramam as taças</i> (pormenor). BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 181v.....	64
10. <i>As duas testemunhas</i> (pormenor). BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 150v.....	66

11. <i>As duas testemunhas</i> (pormenor). BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 149v.....	66
12. <i>Colheita e Vindima</i> . BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 12v.....	69
13. <i>A Mulher no Sol e o Dragão</i> . BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 153v.....	71
14. <i>Queima da terça parte da terra</i> . BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 138.....	72
15. <i>Toque da quarta trombeta</i> . BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 139.....	72
16. <i>Quatro anjos seguram os quatro ventos</i> . BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 118.....	74
17. <i>Os quatro Cavaleiros</i> . BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 108v.....	76
18. <i>O sétimo anjo derrama a taça pelo ar</i> . BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 184v.....	77
19. <i>O anjo sobre o sol</i> . BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 199.....	79
20. <i>A queda da Babilónia</i> . BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 199.....	81
21. <i>Sete anjos derramando as taças da cólera de Deus</i> . BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 175.....	83
22. <i>A Nova Jerusalém</i> . BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 209v.....	87

23. <i>Os Eleitos do Senhor</i> . BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 119v.....	90
24. Gráfico referente à manifestação de formas geométricas nos emolduramentos e fundos cromáticos do «Beato» de Lorvão.....	94
25. Gráfico referente aos símbolos e signos geométricos presentes nas ilustrações do «Beato» de Lorvão.....	95
26. <i>A primeira trombeta</i> . BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 136.....	97
27. <i>A quinta trombeta</i> . BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 140v.....	97
28. <i>As almas debaixo do altar</i> (pormenor). BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 112.....	98
29. <i>A sétima trombeta</i> . BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 152 .....	98
30. <i>A visão do Cordeiro e os quatro seres viventes</i> . BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 90.....	101
31. <i>O grande terramoto</i> . BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 115.....	102
32. <i>Anjo derramando a taça da cólera divina</i> . BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 180v.....	102
33. <i>Glorificação de Deus</i> (pormenor). BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 196v.....	103
34. <i>A despedida de João</i> (pormenor). BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 217.....	103

35. <i>A primeira e a segunda trombeta</i> (pormenor). BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 138.....	106
36. <i>A queda da Babilónia</i> . BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 90.....	106
37. <i>O mistério das sete estrelas</i> (pormenor). BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 17.....	108
38. <i>Mensagem a Efeso</i> . BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 49.....	108
39. <i>Mensagem a Tiatira</i> . BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 64.....	109
40. <i>As Pedras da Nova Jerusalém</i> (pormenor) BEATO DE LIÉBANA, <i>Commentarium in Apocalypsin</i> ; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl.209.....	112



## RESUMO

O número e a Geometria foram, durante séculos, entendidos como dimensão fundamental da espiritualidade medieva e considerados pelos grandes Padres da Igreja grega e latina como a chave para o alcance da verdadeira compreensão da Criação e da Revelação divina. Tomando o único «Beato» ilustrado em contexto nacional – cópia da obra literária da Alta Idade Média hispânica *Commentarium in Apocalypsin*, de Beato de Liébana, e replicado no *scriptorium* do Mosteiro de São Mamede de Lorvão – como objecto central de estudo, procuramos pautar o presente trabalho pela análise do imaginário e simbólica associados ao domínio do número e da forma geométrica expressos no programa iconográfico e iconológico deste manuscrito tardio na tradição dos «Beatos» e, nesta perspectiva, demonstrar o papel crucial que a «ciência numérica» desempenhou, não somente para a concepção e recepção da mensagem espiritual desta obra – com um carácter muito mais conceptual e ascético do que os restantes exemplares remanescentes – como no entendimento e reforço da antiguidade do cânone ilustrativo da cópia que ora analisamos.

## **ABSTRACT**

For centuries number and geometry were seen as the fundamental dimensions of medieval spirituality and considered by early Greek and Latin theologians to be the key to achieving true enlightenment about creation and divine revelation.

Taking as our central subject the only illustrated Portuguese copy of the early medieval work *Commentarium in Apocalypsin* of Beatus of Liébana, from the *scriptorium* of St Mamas of Lorvão, this study provides an analysis of symbolic imagery based on number and geometrical form expressed in the iconographic and iconological program of this late manuscript from the Hispanic Beatus tradition. In this perspective, we attempt to describe the crucial role of the “science of number”, not only in the conception and reception of its spiritual message – much more conceptual and ascetic here than in any other surviving manuscript copy – but also in the understanding and underlining of a sense of the antiquity of the illustrative canon conveyed in this particular codex.

## **PALAVRAS-CHAVE / KEYWORDS**

♦ *Commentarium in Apocalypsin*, «Beatos», simbólica, imaginário, número, Numerologia, forma geométrica.

♦ *Commentarium in Apocalypsin*, «Beatus», symbology, imagination, number, Numerology, geometrical form.

## PRINCIPAIS ABREVIATURAS E SIGLAS UTILIZADAS

A <sup>1</sup>	=	«Beato» Ms. Vitr. 14-1, Biblioteca Nacional de Madrid
A <sup>2</sup>	=	«Beato» de San Millán, Real Academia de História de Madrid, cod. 33
Ac	=	emolduramento com absidiolos em disposição cruciforme
AD	=	Anno Domini (Ano do Senhor)
ANTT	=	Arquivo Nacional da Torre do Tombo
c.	=	circa
[C]	=	«Beato» de Corsini, Biblioteca dell' Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana
cf.	=	confronte; conferir
circ.	=	círculo
cod.	=	código
coord.	=	coordenação; coordenador
dir.	=	direcção
doc.	=	documento
[E]	=	«Beato» do Escorial, Biblioteca do Mosteiro de Escorial
ed.	=	edição; editor
[Fa]	=	Fragmento de León, Arquivo Histórico Provincial, perg. Astorga 1
[Fc]	=	Fragmento de Silos, Biblioteca do Mosteiro de S. Domingos de Silos, frag. 4
fl., fls.	=	fólio, fólhos
frag.	=	fragmento
[L]	=	«Beato» de Lorvão, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa
M. B.	=	Modelo ilustrativo dos «Beatos», cânone ilustrativo geral
M. L.	=	Modelo ilustrativo de Lorvão, cânone ilustrativo particular
ms., mss.	=	manuscrito, manuscritos
[N]	=	«Beato» de Navarra, Biblioteca Nacional de Paris

[O]	=	«Beato» de Burgos de Osma, Arquivo da Catedral, cod.1
op. cit.	=	<i>opere citato</i>
p., pp.	=	página, páginas
pent.	=	pentágono
P.L.	=	<i>Patrologia Latina</i>
quad.	=	quadrado
rect.	=	rectângulo
s.d	=	<i>sine data</i>
tri.	=	triângulo
v.	=	verso
vs.	=	<i>versus</i>
vol.	=	volume

## **AGRADECIMENTOS**

Como em todas as jornadas, nenhum caminho, por mais introspectivo que se revele, se afirma absolutamente só. Pelo contrário, este vai sendo coroado por experiências e momentos «transmutadores» – sendo esses mesmos momentos e os indivíduos que os definem – que, incontornavelmente, nos enriquecem e adensam o crescimento pessoal e intelectual.

É nesta perspectiva que pretendemos partilhar os frutos desta humilde conquista – que vemos agora tomar corpo nesta dissertação de mestrado – com todos os que ao longo destes anos partilharam das nossas alegrias e inquietações.

Começamos por agradecer ao núcleo de amigos verdadeiros, com os quais fomos abençoados, durante todos estes anos de trabalho. Filipa Santos, Madalena da Costa Cabral, Margarida Cerdeira, André de Oliveira Leitão, Davide Camilo, agradecemos todos os gestos de apoio, carinho, dedicação, incentivo e partilha, mesmo nos momentos que se revelaram mais árduos.

Agradecemos igualmente, de coração aberto, aos que nos acompanharam – como cúmplices – neste programa de mestrado, em particular, a três pessoas tão importantes: Filipa Cordeiro, João Morgado e Thiago Borges (que apesar de longe, permanece tão perto), obrigada por todos os momentos inesquecíveis que partilhámos juntos, todas as descobertas e viagens que só foram possíveis graças à forte amizade que, irremediavelmente, nos uniu; comprovando assim que o processo de conquista de um segundo ciclo pode ser mais do que um desafio de investigação, mas uma experiência humana completa.

Salientamos, do mesmo modo, o apoio de tantos outros amigos que, através de uma simples palavra, foram forças determinantes nesta etapa: Alice Pais Basílio, Ana Duarte, Inês Paula, Mina Machado, Raquel Saraiva, Hélder Carvalhal, Luís Rodrigues, Miguel Ferreira dos Santos, Tomás Cruz, confessamo-nos infindavelmente gratos pelo reconhecimento e confiança depositada ao longo destes anos.

Gostariamos de expressar, também, o grande apreço pelos nossos familiares – Carlos e Helena – e por tudo o que sempre nos proporcionaram, tal como pela nossa equipa do Museu Calouste Gulbenkian: Catarina Dias, Paula Ribeiro e Susana Guerreiro, pela

força transmitida e compreensão em todas as diferentes etapas em que estiveram presentes.

Cumpra ainda agradecer aos orientadores Professor Pedro Barbosa e Professor Hermenegildo Fernandes que através dos seus próprios percursos académicos se revelaram uma verdadeira fonte de inspiração. O nosso obrigada pelas importantes sugestões, mas acima de tudo pelo incentivo e interesse que manifestaram pelo nosso trabalho ao longo destes anos. Gostariamos também de referir os Professores que, embora não se encontrando directamente relacionados com a presente dissertação, demonstraram sempre o seu entusiasmo pelo trabalho desenvolvido, designadamente os Professores Armando Martins, José Varandas, Vitor Serrão, Margarida Garcez. A estes e a todos os que contribuíram para a nossa formação académica de forma construtiva, agradecemos.

Por fim, resta-nos nomear os dois pares que, do ponto de vista intelectual e humano admiramos profundamente, e aos quais dedicamos, desde já, a presente dissertação: Hugo Miguel Crespo – o nosso irmão espiritual – e Stuart Morle – a infindável dedicação e generosidade – um muito obrigada por todas as contribuições determinantes sem as quais o presente estudo não seria possível!

## INTRODUÇÃO

Desde cedo, no nosso jovem e modesto percurso académico, foi manifesta a vontade e intenção – que sempre nos comandou desde os tempos idos (e saudosos) da licenciatura – de enveredarmos por um caminho que partilhasse e aliasse, estreitamente, a arte – na sua qualidade documental – a uma História das mentalidades, na procura da compreensão das motivações intrínsecas à execução e função dos objectos artísticos, meios privilegiados conducentes à apreensão desta dimensão complexa, porém, fundamental: o imaginário, o pilar mais profundo e estruturante de todas as sociedades históricas.

Neste sentido, procurámos pautar o nosso percurso, até à data, pelo estudo sistemático da expressão do imaginário, dos *mirabilia*<sup>1</sup> e da simbólica que – na sua polimorfia – se encontra afecta a todo um conjunto de códigos mentais então estabelecidos. Assim, optámos por incidir sobre uma cronologia que, de forma assaz interessante e particular, nos deu a conhecer a sua própria noção e experiência de um «maravilhoso espiritual»: falamos, pois, do período e sociedade medievais.

Como referido, a obra de arte – paixão primordial que nos motivou e conduziu à formação base na área da História da Arte – constituiu o pretexto primeiro para a exploração e penetração nestes domínios, visando a aproximação e percepção dos esquemas simbólicos essenciais à concepção destes legados materiais. Movidos então não somente por essa paixão, mas conscientes da pertinência desta categoria, procuramos encetar uma análise que se fundasse na auscultação destes códigos imagéticos e da sua função na obra medieva. Como referiu Michel Pastoureau «L'imaginaire fait toujours partie de la réalité, l'imaginaire est une réalité.»<sup>2</sup>, evidenciando, de modo claro e assertivo, a premência de um estudo responsável e rigoroso, como único caminho para o amplo conhecimento da «natureza profunda do Homem».<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. Jacques LE GOFF, *O Imaginário medieval*, Lisboa, Estampa, 1994, p. 49.

<sup>2</sup> Vide Michel PASTOUREAU, *Une Histoire Symbolique du Moyen Âge Occidental*, Paris, Seuil, 2004, p.19.

<sup>3</sup> Cf. Jacques LE GOFF, *op. cit.*, p. 17.



Não obstante, pedregosos são os trilhos do historiador neste ofício – e fáceis são os juízos incautos, ou a falta de distanciamento necessário para uma adequada interpretação – ao procurar aflorar e recriar um *modus faciendi* incognoscível e tão distante dos esquemas mentais contemporâneos. Como apontamos num estudo anterior, «é, pois, necessário um constante exercício de desprendimento de si e do seu tempo, efectuar como que uma catábase na tentativa de percepção da leitura que as diferentes sociedades, ao longo da História, fizeram das suas noções de maravilhoso»<sup>4</sup>, votados sempre a um rigor, prudência e honestidade científica, como únicos meios conducentes à aproximação dos frágeis vestígios que possuímos.

Cremos, portanto, que devem ser reunidos esforços no sentido de integrar, de forma consciente e convicta, a análise das estruturas do imaginário no discurso historiográfico corrente que por tanto tempo os negligenciou, firmando-se num exercício de interpretação meramente factual, cujos pólos substanciais se mantiveram mudos e inertes, sendo apenas ressaltados por um conjunto modesto de historiadores contemporâneos, como Jacques Le Goff, George Duby, Michel Pastoureau ou, em Portugal, José Mattoso.

Inspirados precisamente pela obra deste último historiador e tomando o seu artigo *O imaginário na iluminura medieval*<sup>5</sup> como influxo, debruçámo-nos sobre este género artístico – como terreno propício e fecundo – apesar de cientes da sua realidade irremediavelmente fragmentária.

Deste modo, o projecto que ora apresentamos visa compreender o manuscrito *Commentarium in Apocalypsin*, cópia do mosteiro do Lorvão, à luz e no contexto da cultura hispânica letrada do século XII, através da avaliação dos seus códigos simbólicos, patentes nos domínios do número e da forma geométrica. Estes elementos pretendiam, então, recriar e estabelecer esse laço entre o mundo criado e o plano espiritual, constituindo importantes e demorados campos de meditação ontológica e anagógica que, por meio de uma constante prática de *mimesis* dos aspectos mensuráveis das verdades e arquétipos divinos, aspiraram recriar e ordenar o microcosmos à imagem

---

<sup>4</sup> Cf. Ana de Oliveira DIAS, “Os «mischwesen» nas *Tentações de Santo Antão* de Hieronymus Bosch – as estruturas do imaginário medieval nos alvares da Época Moderna”, in *Seminário Internacional Tarouca e Cister: O Imaginário e o património de Cister no Douro*, Tarouca, Câmara Municipal de Tarouca, (no prelo).

<sup>5</sup> Cf. José MATTOSO, “O imaginário da iluminura medieval”, in *A iluminura em Portugal. Identidade e Influências*, catálogo de exposição bibliográfica, (comissariado científico e geral de Maria Adelaide MIRANDA), Lisboa, Ministério da Cultura – Biblioteca Nacional, 1999, pp. 25-37.

e semelhança do macrocosmos transcendente, num exercício de exaltação e contemplação das mensagens e qualidades da grande Obra.

Estrutura-se então esta investigação em dois blocos principais: um primeiro dedicado às tradições e contextos de produção da obra original e do exemplar laurbanense, na perspectiva de compreender e analisar as contingências históricas, mentais e estéticas associadas à concepção destes manuscritos, e um segundo ponto, no qual nos debruçamos sobre a auscultação do fenómeno numérico e geométrico nas ilustrações do códice de Lorvão e na interpretação e entendimento desses mesmos códigos numerológicos – da sua génese, natureza e qualidades simbólicas – à luz do modelo espiritual de Beato, partilhado pela cultura monástica hispânica nos séculos IX, X, XI, XII e XIII.

Pretende assim este estudo apurar e compreender a existência de um programa iconológico no «Beato» de São Mamede de Lorvão assente sobre o número (e na forma geométrica) como elemento transmissor das mensagens e sinais divinos, tal como entender o seu peso efectivo nas preocupações exegéticas e escatológicas desta comunidade, contribuindo deste modo para a aproximação do entendimento das dinâmicas e práticas espirituais dos monges laurbanenses nesta cronologia.

Assim, é com base no estudo atento das fontes clássicas, dos textos litúrgicos da tradição hispânica – autores como Santo Agostinho ou Santo Isidoro de Sevilha, influências, cremos, mais próximas na concepção do próprio programa simbólico desta obra –, tal como na análise das restantes cópias remanescentes (essencialmente do ramo codicológico em que figura cópia laurbanense), que pretendemos conceber a nossa investigação, na certeza de que estes poderão constituir elementos-chave para a formulação de novas e fundamentais questões e um somatório pertinente de novas interpretações para o estudo da simbólica e do imaginário «inscritos» neste manuscrito indiscutivelmente ímpar no panorama dos «Beatos» hispânicos.

## **PARTE I:**

### ***COMMENTARIUM IN APOCALYSPIN* E A CÓPIA ILUSTRADA DO MOSTEIRO DE SÃO MAMEDE DE LORVÃO: TRADIÇÕES E CONTEXTOS DE PRODUÇÃO**

## 1- *Commentarium in Apocalypsin*: o autor e a obra

Na historiografia actual o termo «Beatos» é-nos familiar por definir um grupo extremamente específico de manuscritos – cuja produção é compreendida entre os séculos VIII e XIII – reconhecíveis por uma unidade artístico-literária ímpar no panorama da Idade Média ocidental. Estes constituem uma cópia parcial, comentário e ilustração do grande *Livro do Apocalipse* de S. João – obra incontornável e repertório extremamente fértil para um imaginário colectivo medieval.<sup>6</sup> O recurso a esta terminologia deve-se à atribuição da concepção do manuscrito-arquétipo ao monge asturiano, conhecido por Beato de Liébana, do mosteiro de San Martin de Turieno (actualmente Santo Toribio), na região cantábrica de Liébana.<sup>7</sup> Este tendo sido, então, apontado como autor do primeiro códice (hoje desconhecido) que terá dado origem a toda uma longa tradição textual e pictórica, testemunhada pelas quase três dezenas de cópias que a sua obra mereceu.<sup>8</sup>

Do ponto de vista biográfico, Beato de Liébana permanece, aos olhos dos historiadores actuais, como uma personagem enigmática. Escassos são os dados que possuímos, posicionando-se, todos eles, num campo insatisfatoriamente hipotético.

---

<sup>6</sup> Cf. Jacques LE GOFF, *op.cit.*, p.58. Obra incontornável para o estudo da simbólica e do imaginário inerentes ao pensamento do Homem medieval. Jacques Le Goff direcciona-se, essencialmente, para uma abordagem antropológica da História medieval, constituindo para nós uma importantíssima base e inspiração metodológica desde o inícios dos nossos estudos.

<sup>7</sup> Zona de vales e ermidas situados no Norte de Espanha, parte da Cordilheira Cantábrica, no coração dos Picos da Europa. *Vide* Anexo iconográfico, imagem 1, p. 132.

<sup>8</sup> O número de exemplares remanescentes não é unânime. Díaz y Díaz sugere cerca de trinta cópias consideráveis neste universo de manuscritos – *vide* Manuel DÍAZ Y DÍAZ, “Le texte de «Los Beatos»”, in *Los Beatos*, catálogo de exposição bibliográfica, (comissariado científico e geral de Peter COCKSHAW) Chappelle de Nassau, Biblioteca Real Alberto I, 1985, pp. 9-17, ref. p. 9. A exposição intitulada «Los Beatos», organizada pela Europália em 1985, numa colaboração com a Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup>, reuniu, num único espaço, a totalidade de manuscritos – testemunhos da cultura hispânica dos séculos IX a XIII – comumente apelidados de «Beatos». Esta iniciativa constituiu o primeiro olhar de conjunto, na forma de exposição, dando origem a um importante catálogo e volume de estudos que conta com a colaboração de cinco grandes referências para estas: Luís Vázquez de Parga, Manuel Díaz y Díaz (na sua qualidade de filólogo latino), John Williams (para o estudo da imagética do *Comentário*), Anscari Mundó (atentando nas questões paleográficas) e Manuel Sánchez Mariana, director da Secção de Manuscritos da Universidade de Madrid.

Crê-se que o monge cantábrico tenha, de facto, vivido na segunda metade do século VIII<sup>9</sup>, desconhecendo-se porém a sua origem concreta. Anne de Egry, no seu estudo sobre as ilustrações do *Apocalipse de Lervão*, reflecte em torno desta questão, sugerindo uma origem norte africana.<sup>10</sup> Contudo, John Williams defende raízes hispânicas, justificando ambos, a sua fixação no Norte peninsular como estratégia de fuga ao avanço muçulmano.<sup>11</sup>

Desconhecemos, do mesmo modo, a sua real condição eclesiástica. Apontado como presbítero por Álvaro de Córdoba<sup>12</sup> e como abade por Alcuíno<sup>13</sup> permanece num campo especulativo o estatuto que o monge de Liébana terá de facto assumido no mosteiro asturiano.<sup>14</sup> A data de 26 de Novembro de 785 – em que temos notícia de ter assistido à tomada de véu de Adosinda, viúva do rei Silos<sup>15</sup> – constitui o único apontamento concreto de que dispomos. A restante informação verosímil prende-se essencialmente com o conteúdo dos seus tratados e cartas redigidas em torno da defesa da ortodoxia da Igreja. Uma única biografia de Beato terá sido concebida por Juan Tamayo de Salazar, na sua obra *Martyrologium Hispanicum*<sup>16</sup> (século XVII), na qual procura estabelecer um percurso do monge asturiano, apontando 19 de Fevereiro de 798 como data de óbito.<sup>17</sup> No entanto, não podemos confirmar a veracidade destas informações, dado o carácter pouco científico pelo qual este autor se caracterizou, famoso por forjar as *vitae* dos santos latinos.<sup>18</sup>

---

<sup>9</sup> John Williams sugere que, se partirmos da premissa que o *Comentário do Apocalipse* foi uma obra elaborada por Beato de Liébana em 776, nos inícios da sua maturidade, podemos, então, estimar que terá nascido em meados do século VIII, durante o reinado de Afonso I (739-757) – vide John WILLIAMS, “Beatus of Liébana”, in John WILLIAMS, *The illustrated Beatus. A corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, vol. I, Londres, Harvey Miller Publishers, 1994, pp.13-17, ref. p. 14.

<sup>10</sup> Vide Anne de EGRY, *Um estudo de O Apocalipse do Lervão e a sua relação com as ilustrações medievais do Apocalipse*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, p. 22. Estudo que se apresenta como a primeira grande abordagem sistemática em torno da cópia do *Comentário ao Apocalipse* do mosteiro de Lervão. Podemos dividir esta obra em dois pontos essenciais: um primeiro momento, teórico, dedicado a questões históricas e estilísticas (produção, autoria, contexto, filiações), e um segundo momento dedicado à (preciosa) auscultação iconográfica, em que a autora procede à identificação das ilustrações nas suas relações com o texto.

<sup>11</sup> Vide John WILLIAMS, “Beatus of Liébana” [...], p. 14.

<sup>12</sup> Vide Juan GIL (ed.), *Corpus Scriptorum Muzarabicorum*, vol.I, Madrid, Instituto Antonio Nebrija, 1973, p. 179.

<sup>13</sup> PL 101, cols. 103.

<sup>14</sup> Vide John WILLIAMS, “Beatus of Liébana” [...], p. 14.

<sup>15</sup> Vide Luís VÁZQUEZ DE PARGA, “Beatus de Liébana et «Los Beatos»”, in *Los Beatos*, [...], pp. 3-8, ref. p. 3.

<sup>16</sup> PL 46, cols. 890-894.

<sup>17</sup> Vide Luís VÁZQUEZ DE PARGA, *op. cit.*, p. 6.

<sup>18</sup> IDEM, *ibidem*, p. 6.

A primeira relação estabelecida entre Beato e o *Comentário*, no sentido da sua autoria, terá sido apresentada, no século XVI, por Ambrósio de Morales<sup>19</sup> – bibliógrafo de Filipe II – baseando-se na análise da dedicatória inclusa no *Comentário*, direccionada para Eterius, bispo de Osmá, o qual terá sido o seu partidário mais próximo na famosa querela adopcionista com Elipando de Toledo.<sup>20</sup> Apesar de nenhum dos códices conhecidos apresentar qualquer referência quanto à autoria original, Morales reconheceu-o, por este motivo, como o possível «arquitecto» da obra literária.<sup>21</sup> John Williams corroborou então esta atribuição ao estabelecer paralelismos estilísticos entre o texto do *Comentário* e o de *Adversus Elipandum*, comentário posteriormente redigido por Beato contra a heterodoxia do bispo toledano.<sup>22</sup> Contudo, partilhamos da observação de Manuel Díaz y Díaz que sublinha que, *lato sensu*, referimo-nos a este grupo de manuscritos como «Beatos», mas que ao definir uma autoria devemos sempre, rigorosamente, sublinhar: «atribuível a Beato de Liébana».<sup>23</sup>

Enigmático permanece também o fenómeno de brilhante desenvolvimento cultural nos remotos vales de Liébana. Apesar do espartilhamento do «enclave» asturiano – reduto da tradição hispano-visigótica – face à ofensiva muçulmana, crê-se que Beato terá tido acesso a uma importante biblioteca, beneficiando da influência dos grandes centros cosmopolitas situadas a Sul.<sup>24</sup> Sugere-se igualmente a hipótese de que muitas destas obras terão sido trazidas por clérigos de Toledo ou Sevilha<sup>25</sup>, que rumaram a Norte após a ocupação muçulmana, procurando guarida nestes vales eremíticos e promovendo, assim, uma importante circulação de códices.

Aquando da visita do bibliógrafo quinhentista supracitado à região de Oviedo, este testemunhou que a localidade detinha um número consideravelmente superior de livros antigos, por comparação com os restantes reinos de Espanha<sup>26</sup>, constituindo assim prova e exemplo da dimensão cultural que o presente mosteiro assumiu por esta data, dando

---

<sup>19</sup> Sobre o assunto vide Enrique FLÓREZ (ed.), *Viage de Ambrosio de Morales por dorden del rey D. Felipe II a los reinos de León y Galicia y principado de Asturias para reconocer las reliquias de santos, sepulcros reales y libros manuscritos de las catedrales y monasterios*, Madrid, Antonio Martin, 1765.

<sup>20</sup> Sobre este assunto vide John WILLIAMS, “Beatus of Liébana” [...], pp. 13 e 14.

<sup>21</sup> Vide Jorge da Silva ROCHA, *L’Image dans le Beatus de Lervão: Figuration, composition et visualité dans les enluminures du commentaire à l’Apocalypse attribué au scriptorium du monastère de São Mamede de Lervão – 1189*, vol. I (tese de doutoramento apresentada à Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres), Bruxelas, 2007/2008, p. 36 (texto policopiado).

<sup>22</sup> Vide John WILLIAMS, “Beatus of Liébana” [...], p. 13.

<sup>23</sup> Vide Luís VÁZQUEZ DE PARGA, *op. cit.*, pp. 6-7 (sublinhado nosso).

<sup>24</sup> Vide John WILLIAMS, “Beatus of Liébana” [...], p. 15.

<sup>25</sup> IDEM, *ibidem*, p. 15.

<sup>26</sup> IDEM, *ibidem*, p. 16.

origem a um importante e profícuo *scriptorium* que, por a sua acção e ofício, se revelou um verdadeiro paradigma de resistência identitária hispânica e berço de uma das obras de maior popularidade e destaque dos finais da Alta Idade Média.

## 1.1 – O Comentário à luz de uma tradição textual

Desde os inícios do século VIII que assistimos a uma ansiosa espera do fim do tempos. De acordo com São Jerónimo ou Beda, o *Venerável*, este século era encarado como a segunda *Parusia*, indo ao encontro da teoria da chegada da sexta idade, em que o primeiro ciclo da vida terrena culminaria ao fim de seis mil anos.<sup>27</sup>

Reflexo preciso desta tensão vivida foi a elaboração de um texto dedicado ao grande *Livro do Apocalipse* e a emergência de uma literatura-tipo que mergulhava, profundamente, nos temas cruciais do espírito milenarista e dos «terrores»<sup>28</sup> reinantes em meados do século oitavo.<sup>29</sup>

Temos também notícia que o quarto Concílio de Toledo, em 633, regulamentou, no Cânone XVII, como leitura litúrgica obrigatória, o *Apocalipse*, desde a Páscoa até ao Pentecostes (tal como nos Sábados santos)<sup>30</sup>, recomendações essas que figuram como

---

<sup>27</sup> Sobre este assunto vide Juan GIL, “Los terrores del año 800”, in *Actas del Simpósio para el estudio de los códices del “Comentário al Apocalipsis” de Beato de Liébana*, vol. I, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1978, pp. 215- 247, ref. p. 217.

<sup>28</sup> IDEM, *ibidem*, p. 215.

<sup>29</sup> Temos notícias que nas crónicas do século VIII a passagem dos anos era, cuidadosamente, contabilizada para a estimativa da aproximação do milénio. Muitos autores, como Beato de Liébana, encaravam a aritmética e o número como elementos profundamente simbólicos e determinantes nestas contagens, facto verificável através de muitas tábuas e exercícios de conjugações numéricas que observamos em diversos manuscritos deste período. Salientando, como exemplo, as tábuas com o número do Anti-Cristo presente em algumas das cópias do *Comentário do Apocalipse*. Vide Juan GIL, “Los terrores” [...], pp. 219 e 233.

<sup>30</sup> Apesar da grande importância e expressão que a temática apocalíptica assumiu nas diversas áreas da cultura medieval (particularmente nos domínios artísticos e literários), no âmbito litúrgico não se verificou o mesmo impacto. O *Livro do Apocalipse* raramente era utilizado nas celebrações eucarísticas ou mesmo no exercício do ofício divino, sendo-lhe atribuído um uso bastante específico, como por exemplo: nos ritos de dedicação de novas igrejas (numa comparação entre o templo terreno e o celeste, descrito na escritura), no dia de Todos-os-Santos, oração das Matinas e por vezes em salmos das Vésperas. Era, essencialmente, evocado a 28 de Dezembro aquando das celebrações do Massacre dos Inocentes. Sobre este assunto vide C. Clifford, FLANIGAN, “The Apocalypse and the medieval liturgy”, in *The Apocalypse in the Middle Ages* (dir. de Richard K. EMMERSON e Bernard MCGINN), Ithaca, Cornell University Press, 1992, pp. 333-351, ref. pp. 333-334.

glosas em algumas das cópias destes manuscritos<sup>31</sup>, demonstrando como a doutrina, efectivamente, ganhava corpo nas práticas quotidianas da comunidade.

No entanto, a leitura e comentário ao *Apocalipse* não constituiu apanágio hispânico.<sup>32</sup> Temos notícia que o interesse por estes textos é considerável a partir do século II e objecto de reflexões exegéticas, primordialmente, no Norte de África. Autores como Tertuliano, Ticónio ou Cipriano são exemplos de exegetas que se dedicaram à temática apocalíptica, influenciando profundamente na construção da obra de Beato.

De acordo com Manuel Díaz y Díaz, Ticónio – donatista africano do século IV – terá sido a maior referência do monge de Liébana. Também este havia redigido um *Comentário* da mesma natureza<sup>33</sup> que, provavelmente, terá chegado até à Península dados os estreitos laços com o Norte de África desde a invasão muçulmana.<sup>34</sup> A inspiração em autores como Santo Isidoro de Sevilha (*Etymologiae*), Santo Agostinho (no *De Civitate Dei*) ou Apríngio, bispo de Beja<sup>35</sup> fizeram-se concomitantemente sentir, constituindo estes exemplos de comentadores e tradições exegéticas determinantes para a concepção do *Comentário* de Beato, que os nomeia e destaca no momento inicial da sua obra.

Deste modo, do ponto de vista da estrutura interna, o texto de Beato organiza-se em cerca de sete pontos basilares: prólogo (em que introduz a obra, a metodologia, fontes e autores utilizados, evocando-se as doutrinas de Santo Isidoro, Santo Agostinho,

---

<sup>31</sup> A cópia portuguesa do mosteiro de Lorvão demonstra que foram introduzidas notas nas margens do manuscrito para ilustrar os propósitos de utilização destas obras rituais. No caso do *Comentário* de Lorvão verificamos que a caligrafia destas glosas não é contemporânea do códice, indício do seu uso continuado nos ofícios litúrgicos *a posteriori*. Vide Anne de EGRY, *op. cit.*, p. 30.

<sup>32</sup> Sobre os diferentes autores do *Comentários* ao *Apocalipse* vide E. Ann MATTER, *The Apocalypse in early medieval exegesis*, in *The Apocalypse in the Middle Ages* [...], pp. 38-50, ref. p. 42.

<sup>33</sup> Temos notícia que Ticónio terá redigido o seu *Comentário ao Apocalipse* na decorrência da guerra e perseguição dentro da Igreja africana, entre as facções ortodoxa e donatista (da qual se assumia partidário). Para o exegeta, esta obra ganhava força e sentido num contexto de heresias e perseguições religiosas – cf. John WILLIAMS, “Purpose and imagery in the Apocalypse Commentary of Beatus of Liébana” in *The Apocalypse in the Middle Ages* [...], pp. 217-233, ref. p. 220.

<sup>34</sup> Salientamos o caso do monge Donato, que trouxe consigo do Norte de África uma vasta biblioteca pelo ano de 570. A fuga ao avanço vândalo nesta região levou-o a fixar-se na cidade de Valência, no levante da Península Ibérica – cf. Aires Augusto do NASCIMENTO, “A iluminura hispânica primitiva fragmentos de um universo cultural”, in *A iluminura em Portugal. Identidade e Influências* [...], pp.111-125, ref. p. 115. A clara influência norte-africana na obra de Beato conduziu John Williams a revogar as teorias anteriores, sugerindo uma filiação do estilo textual e artístico do *Comentário* com a produção norte africana, chegada a Espanha no período visigótico. Vide John WILLIAMS, “The Illustrated Commentary” [...], pp. 31-101, ref. pp. 34-36.

<sup>35</sup> Apríngio de Beja, autor que, no século VI, elaborou uma versão do *Comentário ao Apocalipse* não ilustrado, inspirado pelo modelo da Igreja de Cartago. Jacques Fontaine refere que este autor não só conheceria o *Comentário* do donatista africano Ticónio como, igualmente, possuiria uma cópia deste na sua biblioteca – cf. Jacques FONTAINE, *Isidore de Séville. Genèse et originalité de la culture hispanique au temps des Wisigoths*, Turnhout, Brepols, 2000, p. 58.



Gregório Magno, São Jerónimo e Apríngio)<sup>36</sup>, *interpretatio* (como que explicação condensada do *Apocalipse* repartida por doze livros, seguidas de passagens exegéticas interpretadas num sentido alegórico e anagógico), *Comentário ao Apocalipse* (comentário propriamente dito, redigido por Beato de Liébana), *Livro de Daniel* (comentado por São Jerónimo), *De adfinitatibus et gradibus* (capítulo dedicado aos parentescos, inspirado nas *Etymologiae* de Santo Isidoro), *Explicit* do códice (explicação do códice de influência isidoriana), e *Geneologias bíblicas*.<sup>37</sup>

Assim, nos doze livros copiados e interpretados por Beato, contemplamos a síntese dos dois grandes temas da literatura apocalíptica: a Igreja – substância principal (mensagem para as sete Igrejas da Ásia, a destruição da pérfida Babilónia e o início do eterno reino de Deus), e o Anti-Cristo, a vinda deste agente para corromper a humanidade incauta, a perigosa palavra do falso profeta, retratadas nesta obra numa relação de eterna psicomauia, que visa denunciar os sinais e preparar a então aguardada revelação do fim dos tempos.

Apesar das cerca de trinta cópias remanescentes não apresentarem todas a mesma estrutura textual (fruto dos diferentes protótipos ou de acidentes de transmissão textual)<sup>38</sup>, a constituição do *Comentário* revela o mérito de Beato no conhecimento, reavereação e perpetuação dos textos patrísticos, na sua ordenação e interpretação pessoal.<sup>39</sup>

Por conseguinte, o estudo dos «Beatos» constituiu um campo fértil de investigação, sendo diversos os autores que se dedicaram à cuidada e exaustiva auscultação dos seus conteúdos literários e da forma como os trinta manuscritos remanescentes se relacionam entre si: as suas semelhanças mas, principalmente, as suas intrigantes

---

<sup>36</sup> É neste momento estrutural do *Comentário* que observamos, na grande maioria das cópias, a dedicatória da obra a Etério, bispo de Osma. Vide Manuel DÍAZ Y DÍAZ, “Le texte de «Los Beatos»” [...], p. 10.

<sup>37</sup> De todos os textos referidos somente os pontos três e quatro apresentam ilustrações. Contudo as genealogias bíblicas, quando integradas na cópia, podem, igualmente, apresentar imagens à semelhança dos manuscritos bíblicos. Vide Manuel DÍAZ Y DÍAZ, “Le texte de «Los Beatos»” [...], p. 9. Este autor assume-se como um dos autores de referência para o estudo da problemática textual e codicológica dos «Beatos». Os seus trabalhos abarcam as matérias relacionadas com a filologia latina, codicologia, paleografia e cultura livresca, essencialmente, da Alta Idade Média espanhola, constituindo, para nós, preciosos auxiliares para a compreensão das temáticas que ora exploramos. Devemos ainda sublinhar que nem todos os «Beatos» apresentam a mesma estrutura interna, sendo o exemplar de Lervão um dos que se encontra truncado.

<sup>38</sup> Vide Anne de EGRY, *op. cit.*, p. 23.

<sup>39</sup> IDEM, *ibidem*, p. 23

divergências formais.<sup>40</sup> Díaz y Díaz apontou então como principais problemáticas para o estudo desta obra, a identificação dos textos (que acompanham o texto original), tal como a sua ordem lógica e de inserção no todo, as suas origens, fontes e a sua «mise-en-oeuvre».<sup>41</sup>

Dadas as evidentes heterogeneidades dentro do grupo de manuscritos, Wilhelm Neuss estabeleceu, nos anos trinta do século XX, a sua divisão em três grupos ou famílias<sup>42</sup> – I, IIa, IIb – de acordo com a tipologia destes «Beatos». Neuss terá, então, elaborado um *stemma codicum*<sup>43</sup> atentando, particularmente, na tradição textual, assumindo o *Beato de Saint-Server* (cópia da Bibliothèque nationale de Paris [S]) como o exemplar mais próximo de um único arquétipo original.

Henry Sanders, na mesma época, defendeu que os comentários apresentam as suas variações com base em diferentes redacções<sup>44</sup> elaboradas ainda no tempo de Beato ditando, desta forma, as diferenças observáveis nas três famílias determinadas por Neuss. Estimou Sanders que uma primeira edição terá sido elaborada em 776, seguindo-se uma segunda e terceira em 784 e 786<sup>45</sup> e, assim, estabeleceu uma metodologia de estudo dos «Beatos» assente sobre as suas características textuais, na perspectiva do entendimento da sua génese e estilo; cumpre referir que o códice laurbanense se inscreve na tradição da segunda edição textual. Contudo, em 1976, Peter Klein<sup>46</sup> propôs um novo olhar e metodologia e, num cruzamento de ideias entre Neuss e Sanders, estabeleceu um parâmetro de análise distinto que advoga ser necessária a separação entre uma análise textual e pictórica para uma compreensão verdadeiramente ampla e rigorosa destes manuscritos emblemáticos.

---

<sup>40</sup> Sobre teoria da crítica textual e a formação de um *stemma codicum* vide Leighton REYNOLDS, Nigel WILSON, “Crítica del texto”, in *Copisti e Filologi – la tradizione dei classici dall'antichità ai tempi moderni*, Pádua, Editrice Antenore, 1987, pp. 219-244.

<sup>41</sup> Vide Manuel DÍAZ Y DÍAZ, “Le texte de «Los Beatos»” [...], p. 9.

<sup>42</sup> Vide Jorge da Silva ROCHA, *op. cit.*, pp. 28- 29.

<sup>43</sup> Vide Anexo gráfico-documental, anexo 1, p. 122.

<sup>44</sup> Vide Anexo gráfico-documental, anexo 2, p. 123.

<sup>45</sup> A terceira edição encontra-se representada, tipologicamente, pelo «Beato» de Morgan (M), elaborado pelo copista moçárabe Magius (ou Maius) de San Miguel de Escalada. Sobre este assunto vide Peter KLEIN, “La tradición pictórica de los Beatos” [...], pp. 83-106, ref. p. 86.

<sup>46</sup> Peter Klein dedicou uma parte substancial dos seus estudos à tradição pictórica dos «Beatos», dando início a uma nova linha de abordagem, com base na evolução histórica e estilística das ilustrações. É igualmente autor dos mais recentes estudos sobre a origem e filiação das cópias do *Comentário ao Apocalipse*, revogando sugestões anteriores dos especialistas Wilhelm Neuss e John Williams quanto à antiguidade de alguns manuscritos. Klein dedicou, também, a sua atenção à cópia laurbanense, num estudo individual, produzido aquando da edição do *fac-simile* desta cópia no ano de 2004. Vide Peter KLEIN, *Beato de Liébana: la ilustración de los manuscritos de Beato y el Apocalipsis de Lervão*, trad. Beatriz Mariño, Valência, Patrimonio Ediciones, 2004.

## 1.2 – O Comentário à luz de uma tradição pictórica

O *Comentário ao Apocalipse* terá sido, sem margem para dúvida, uma obra literária bem conhecida na região peninsular, não somente pela importância do seu texto, como também sumptuosidade das suas imagens. Apesar de desconhecermos se a primeira cópia terá sido efectivamente ilustrada<sup>47</sup>, são precisamente estas «rubricas pictóricas»<sup>48</sup> que tornaram estes manuscritos incontestáveis obras no panorama da arte medieval ocidental.<sup>49</sup>

Para Peter Klein, um estudo rigoroso da filiação da tradição dos «Beatos» exige o estabelecimento de uma divisão entre a tradição textual e a pictórica que, na sua óptica, seguem modelos distintos.<sup>50</sup> Para uma compreensão global destas cópias, tornam-se, então, necessários estudos complementares, assentes sobre uma análise estatística<sup>51</sup> e histórica<sup>52</sup> dos elementos ilustrativos.<sup>53</sup> Desta forma, o autor estabeleceu um novo paradigma, criando um *stemma* baseado na tradição pictórica e num sistema de parentesco entre as iluminuras.<sup>54</sup> Sugere assim Klein que a família I corresponde a uma versão mais antiga, concluindo que a primeira redacção pictoral data do ano de 784, enquadrando-se estes códices filiados a uma segunda edição textual.<sup>55</sup> Por outro lado, verificou que os manuscritos considerados seguidores da edição textual de 776 apresentam uma tradição pictórica mais tardia, indício de que, muito provavelmente, a primeira redacção de 776 terá constituído um exemplar sem ilustrações.<sup>56</sup> Assim, em acordo com este autor, a origem destas miniaturas constitui uma das questões de maior complexidade de análise para os investigadores. Wilhelm Neuss defendeu que o

---

<sup>47</sup> Vide Jorge da Silva ROCHA, *op. cit.*, p. 29.

<sup>48</sup> Expressão utilizada por John Williams para evidenciar o carácter recapitulativo das imagens das *storiae*, como mediadoras ou evocativas da memória. Vide John WILLIAMS, “The uses of the Commentary and its Imagery” [...], pp. 103- 141, ref. pp. 120 e 129.

<sup>49</sup> Vide John WILLIAMS, “The Illustrated Commentary” [...], p. 31.

<sup>50</sup> Vide Peter KLEIN, “La tradicion pictórica [...], p. 88.

<sup>51</sup> «Método estatístico ou de correlação»: visa compreender o grau de parentesco entre os «Beatos» das diferentes famílias de forma analítica, quantitativa e objectiva – vide Peter KLEIN, “La tradicion pictórica [...], p. 90.

<sup>52</sup> «Método histórico»: visa a compreensão das continuidades e discontinuidades entre tradições pictóricas dos «Beatos» – vide Peter KLEIN, “La tradicion pictórica [...], p. 90.

<sup>53</sup> IDEM, *ibidem*, p. 88.

<sup>54</sup> Vide Anexo gráfico-documental, anexo 3, p. 123.

<sup>55</sup> Vide Peter KLEIN, “La tradicion pictórica [...], p. 95.

<sup>56</sup> IDEM, *ibidem*, p. 95.

arquétipo destas ilustrações corresponderia a um modelo clássico, ideia que foi refutada, nos estudos mais recentes, por John Williams e Peter Klein, que advogam uma influência visigótica ou norte-africana.<sup>57</sup> Contudo, esta filiação é sempre delicada e imprecisa, uma vez que, a inexistência de exemplares artísticos asturianos coetâneos, impossibilita a elaboração de sólidos estudos comparatistas.

Efectivamente, as cerca de cento e oito imagens canónicas conhecidas dos «Beatos» continuam a constituir uma nascente de questões. Acreditamos, porém, que a cópia mais antiga e mais próxima do primeiro estágio da tradição de Beato – contrariando a teoria de Neuss – terá sido o fragmento de Silos, revelando através do seu carácter simples e esquemático<sup>58</sup>, a sua proximidade e filiação aos manuscritos da família I do *stemma codicum* de Klein. As famílias IIa e IIb evidenciam uma maior complexificação no estilo das ilustrações, demonstrando uma maior (e mais clara) variedade de influências na sua concepção imagética. A partir do século IX começamos paulatinamente a assistir à introdução de flagrantes elementos decorativos de influência da escola moçárabe,<sup>59</sup> importante difusora de influências estéticas, literárias, espirituais na Península Ibérica e grande cultora do *Comentário ao Apocalipse*.<sup>60</sup> Também a influência carolíngia se fez sentir, estilisticamente, em algumas cópias mais tardias, em particular da família IIb, evidência da relação vivaz entre estes mosteiros e as casas religiosas hispânicas, promovendo-se assim uma relação de influências que contribuiu, de forma inevitável, para a concepção de algumas versões destes manuscritos.<sup>61</sup>

A presença muçulmana fez-se também sentir em alguns exemplares destes Comentários (como no caso do *Comentário* de Lorvão [L], DGARQ/ ANTT, Lisboa), contudo, vislumbramos uma influência muito mais estilística (como elementos arquitectónicos –

---

<sup>57</sup> Verifica-se que o texto das *storiae* do *Comentário* de «Beato» é uma versão norte-africana pré-*Vulgata*, empregada por Ticónio. Esta questão aponta-nos pistas para a provável cópia das miniaturas da mesma fonte. Também o paralelismo com a mosaística da Antiguidade tardia norte-africana, permite-nos analisar a influência desta no estilo artístico do monge asturiano – cf. John WILLIAMS, “The Illustrated Commentary” [...], pp. 34 e 36. Ainda em torno desta questão, Peter Klein fortalece esta tese, rejeitando a filiação italiana ou da Europa central, dada a evidente discrepância entre os ciclos do *Apocalipse* aí conhecidos e o estilo das cópias dos «Beatos». Vide Peter KLEIN, “La tradición pictórica [...], p. 104.

<sup>58</sup> Cf. John WILLIAMS, “The Illustrated Commentary” [...], p. 39. O fragmento do mosteiro beneditino de S. Domingos de Silos constitui o exemplar mais antigo que conhecemos da tradição dos «Beatos», remontando aos finais do século IX – vide Anexo iconográfico, imagem 2, p. 133.

<sup>59</sup> IDEM, *ibidem*, p. 62. Sobre o estilo e influência da arte moçárabe na pintura vide Jacques FONTAINE, *L’art préroman hispanique* 1, 1973-1977, Zodiaque, 1973-1977; Mireille MENTRÉ, *La peinture mozárabe*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 1984.

<sup>60</sup> Sobre cultura e liturgia moçárabe vide Jacques FONTAINE, *El mozárabe*, Madrid, Encuentro, 1984; Jordi PINELL, *Liturgia hispánica*, Barcelona, Biblioteca Litúrgica, 1998.

<sup>61</sup> Vide John WILLIAMS, “The Illustrated Commentary” [...], p. 94.

como a tipologia do arco de ferradura) do que, propriamente, empréstimos determinantes de carácter iconográfico, dada a própria natureza anicónica da arte islâmica.<sup>62</sup>

Permanece, portanto, em aberto, a discussão quanto à filiação do arquétipo destes comentários, na certeza, porém, que esta tradição pictórica cumpre ser estudada individualmente, dados os particularismos e constante evolução que os paradigmas ilustrativos demonstraram sofrer ao longo dos tempos.

### 1.3 – Usos e funções: o entendimento ideológico da obra literária

O Livro do *Apocalipse* – uma das primeiras grandes obras da literatura cristã, representando as visões do apóstolo João aquando do seu exílio em Patmos<sup>63</sup> – constituiu um campo de extrema popularidade, fascínio e relevância no seio da cultura e mentalidade medievais. A sua linguagem, profundamente, simbólica e codificada<sup>64</sup> sempre funcionou como pólo atractivo, sugerindo para o homem, mais do que um poderoso desígnio – uma experiência espiritual e sensorial total, dotada de imagem, cor, e som, afirmando-se, vividamente, como um desafio hermenêutico constante, que contribuiu para origem e criação de uma imagética e imaginário ímpares.<sup>65</sup> As descrições do evangelista – agente visionário entre o plano terreno e o divino, homem mediador de Deus – abriram as mentes e despertaram os sentidos para os sinais que anunciariam o futuro eminente: o caminho para o final dos tempos, para os quais os espíritos teriam que estar, conscientemente, atentos.

---

<sup>62</sup> Sobre a influência islâmica nos «Beatos» vide John WILLIAMS, “The Illustrated Commentary” [...], p. 95.

<sup>63</sup> Diversos especialistas relacionam a redacção do *Livro do Apocalipse* com a época de intensa perseguição dos mártires cristãos no Império Romano, afirmando-se como um texto de apelo à persistência, esperança no fim dos tempos e no advento do eterno júbilo para os fieis a Deus – vide Bernard MCGINN, “Introduction: John’s Apocalypse and the Apocalyptic mentality”, in *The Apocalypse in the Middle Ages* [...], pp. 3-19, ref. p. 13.

<sup>64</sup> Sobre o sentido da mensagem apocalíptica vide Henri STIERLIN, *Le livre de Feu. L’apocalypse et l’art mozarabe*, Paris, Bibliotheque des Arts, 1978, p. 68.

<sup>65</sup> Como afluamos, anteriormente, o imaginário medieval foi dominado pelo grande *Livro do Apocalipse* (o que Le Goff nomeou como «maravilhoso bíblico» – vide Jacques LE GOFF, *O imaginário* [...], p. 58), não somente a nível visual, como literário. Também nas canções de gesta é visível o seu valimento, como por exemplo na *Quest del Saint Graal* em que Bors, Galaaad e Perceval recebem uma visão que assegura o sucesso das suas metas, sob a forma da aparição dos quatro evangelistas e do som da voz divina e do trovão. Vide Richard K. EMMERSON, “The Apocalypse in Medieval Culture”, in *The Apocalypse in the Middle Ages* [...], p. 325.

Contudo, no entendimento de autores como Yves Christe<sup>66</sup>, o *Livro do Apocalipse*, até aos inícios do século XII, não terá sido interpretado num sentido escatológico. Segundo este autor, a sua leitura prendia-se, em princípio, com uma tradição eclesiológica, uma parábola em torno da Igreja<sup>67</sup>, da sua integridade e da eterna batalha cósmica, travada contra o mal, nas suas múltiplas formas.<sup>68</sup> Porém, esta questão permanece em debate, sendo apresentadas diferentes posições que fortalecem a ideia de que um sentido mais profundo fora atribuído a esta obra, mesmo em períodos recuados.

Sabemos que o *Apocalipse* – «flor da teologia» medieval<sup>69</sup> – exerceu uma constante atracção sobre teólogos, exegetas, poetas e escritores, ou sobre a arte que desde o século IV, e na decorrência de um Cristianismo triunfante, apresentou os seus primeiros modelos iconográficos<sup>70</sup>, em particular, sobre a mosaística, escultura monumental e sobre diferentes ciclos de livros iluminados. Um dos mais reconhecidos foi, precisamente, o dos «Beatos» hispânicos, que se transformaram nesse núcleo *sui generis*, dada a homogeneidade temática, singularidade ilustrativa e dada a sua extraordinária continuidade de reprodução por mais de cinco séculos.

---

<sup>66</sup> Cf. Yves CHRISTE, “The Apocalypse in the monumental art of the eleventh through thirteen centuries” [...], pp. 234-258, ref. pp. 237-238. Permanece discutível qual o verdadeiro entendimento e função do *Apocalipse* desde a sua génese enquanto texto literário, na medida que autores como Peter Klein advogam uma dualidade de sentidos: um paralelo religioso e social da Igreja e da Cristandade, assim como a preparação para a chegada do fim dos tempos – cf. Peter KLEIN, “Introduction: The Apocalypse in Medieval Art”, in *The Apocalypse in the Middle Ages* [...] pp. 83- 106, ref. pp. 161 e 162.

<sup>67</sup> O *Livro do Apocalipse* pode ser entendido como uma grande psicomquia da Cristandade e nesse sentido sugere ao leitor um conjunto de dicotomias que espelham a acção da Igreja no seu eterno combate. Ao auscultarmos esta obra apreendemos, claramente, as relações entre os agentes da visão apocalíptica: Jerusalém vs. Babilónia, Mulher virtuosa vs. prostituta da Babilónia, duas testemunhas vs. besta do abismo, numa relação constante de pares que se opõem.

<sup>68</sup> Do ponto de vista da nossa interpretação, esta questão revela-se determinante para a compreensão dos intuítos de Beato de Liébana ao conceber o seu *Comentário*, dada a dualidade de conjunturas passíveis de entender no período da sua produção. Relembramos que, anteriormente, no nosso estudo referimos que, desde os primórdios do século VIII (período correspondente à produção do texto de Beato), se vivia um clima de tensão assente sobre as ideias da chegada da Sexta Idade. Esta questão coloca-nos perante a interrogação sobre quais as motivações do monge de Liébana ao conceber a sua obra e a qual tradição podemos associar essas mesmas intenções: se uma tradição escatológica ou eclesiológica, ou mesmo se a uma natural fusão entre ambas.

<sup>69</sup> Expressão utilizada por Richard K. Emmerson, no seu estudo em torno do papel do *Apocalipse* na cultura medieval – cf. Richard K. EMMERSON, “The Apocalypse in Medieval Culture”, in *The Apocalypse in the Middle Ages* [...], pp. 293-332, ref. p. 293. Este autor apresenta-se como editor desta incontornável compilação de estudos, que constituiu um precioso suporte para a concepção do nosso trabalho, dada a visível e reconhecida escassez de estudos especializados subordinados a esta temática em específico.

<sup>70</sup> Vide Peter KLEIN, “Introduction: The Apocalypse in Medieval Art”, in *The Apocalypse in the Middle Ages* [...], p. 161.

## 1.4 – Similitudes e descontinuidades entre os séculos VIII e XII

Como apontamos anteriormente, permanecem discutíveis as motivações que conduziram Beato à produção do seu *Comentário ao Apocalipse*, pois nem mesmo o texto de sua autoria veicula qualquer tipo de pista elucidativa em torno desta questão. Considerando, uma vez mais, o carácter compilativo da obra do monge de Liébana (que segue a exegese de autores anteriores)<sup>71</sup>, qualquer tentativa de auscultação e reconhecimento da função desta obra e das suas ilustrações, terá que depender maioritariamente de um diligente esforço de entendimento histórico, mais do que de uma interpretação textual, como afirma John Williams.<sup>72</sup> Foi apontada como possível motivação a citada querela adopcionista, afirmando-se que o *Comentário* de Beato constituiria um texto combativo face à heresia toledana<sup>73</sup> (como que à semelhança de Ticónio, ou mesmo do apóstolo João, que usaram a palavra para revelar as tensões e perseguições vividas no seio da Igreja). Esta sugestão cai, porém, por terra, ao constatarmos que, aquando da possível redacção da obra, Elipando ainda não havia sido nomeado bispo de Toledo.<sup>74</sup>

Permanece igualmente como incógnita se a ofensiva pagã na Península Ibérica terá fomentado a ebulição do espírito apocalíptico, constituindo a obra de Beato um instrumento combativo, metafórico, dessa mesma realidade. No entanto, nem o texto,

---

<sup>71</sup> Ao procurarmos entender um discurso simbólico de Beato devemos ter sempre em atenção que, no caso do *Comentário ao Apocalipse*, a grande maioria da informação veiculada pertence a autores anteriores e deste modo, ao auscultarmos esta informação, devemos entender que esta linguagem procede dos antecessores de Beato e não tanto do próprio autor. Contudo, como afirma Leslie Freeman, esta selecção permite, porém, entender quais os interesses, preocupações e mesmo o mundo simbólico que «povoava» a cultura eclesiástica contemporânea ao monge de Liébana. Vide Leslie G. FREEMAN, “Elementos simbólicos en la obra de Beato”, in ECHEGARAY, Juan G., CAMPO, Alberto del, FREEMAN, Leslie, *Beato de Liébana: Obras completas y complementarias*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, pp. 33-56, ref. p. 34.

<sup>72</sup> Vide John WILLIAMS, “Purpose and imagery in the Apocalypse Commentary of Beatus of Liébana” in *The Apocalypse in the Middle Ages* [...], pp. 217-233, ref. pp. 219-220.

<sup>73</sup> IDEM, *ibidem*, p. 221.

<sup>74</sup> O texto do *Comentário ao Apocalipse* de Beato de Liébana não apresenta qualquer referência directa ao caso da controvérsia adopcionista para que possamos estipulá-la como «leitmotif» da sua redacção. Questão que, no nosso entendimento, Beato não necessitaria de apresentar veladamente, visto que em textos como *Adversum Elipandum*, não se coibir a críticas directas ao bispo toledano.

nem mesmo a iconografia, revelam qualquer compromisso directo anti-islâmico, como é passível de observar em textos posteriores.<sup>75</sup>

O propósito das ilustrações permanece assim em terreno incerto, visto não possuímos qualquer referência efectiva quanto à sua função. Considerando a possível inexistência de iluminuras na primeira versão do *Comentário*, a consequente opção de ilustração poderá advir da procura de um entendimento mais imediato do conteúdo textual ou do exercício da *lectio divina*<sup>76</sup> através da memorização das *storiae* indo, deste modo, ao encontro da doutrina Gregoriana, segundo a qual a percepção visual constituiria um determinante instrumento didáctico para refrear o engano. Contemplamos igualmente a imagem – essa nova experiência triunfante entre a Cristandade ocidental – como veículo mimético da palavra e desígnios divinos, revelando-se estas iluminuras como uma construção de carácter mágico-ritual votadas ao exercício de sublimação das verdades espirituais, factor este que evidencia o poder efectivo da recriação imagética dos conteúdos textuais. Um exemplo flagrante da força e função destas figurações pode ser entendido através da observação de alguns fólios do presente manuscrito – como os casos dos fl. 186v. e 201 – em que as faces dos agentes maléficos representados se encontram premeditadamente rasuradas, num gesto apotropaico, denotando não somente a vivência do manuscrito, mas também a importância espiritual destas ilustrações e, consequentemente, da acção humana na criação ou destruição das mesmas.

Desta forma permanecerão sempre num campo especulativo as verdadeiras intenções do autor ao conceber este texto literário, pois somente cerca de duzentos anos após a sua redacção original, surgem subtis indícios do seu intuito, apresentadas por Maius – ilustrador da cópia de San Miguel de Escalada [M] – referindo, no cólofon do códice, que havia «pintado uma série de imagens para as palavras maravilhosas das histórias,

---

<sup>75</sup> Crê-se, igualmente, que no tempo de Beato (e na região asturiana e cantábrica) ainda não existisse um entendimento claro e profundo do Islão enquanto ameaça religiosa. Uma das primeiras obras deste carácter, que temos notícia, terá sido redigida por Paulo Álvaro em 854, autor que poderá ter conhecido e se inspirado no texto de Beato de Liébana para a sua redacção. Por conseguinte, consideramos que o desenvolvimento de um espírito apocalíptico, face à irrupção muçulmana na Península, fará mais sentido a partir do século IX, aquando da intensificação da ocupação territorial, afastando-se a premissa da relação entre este fenómeno e a redacção da obra original de Beato de Liébana - vide John Williams, “Purpose and imagery” [...], pp. 227 e 230.

<sup>76</sup> Estima-se que a mensagem do *Comentário* fosse dirigida, unicamente, à comunidade monástica e aos pares de Beato, sendo assim visível a utilização de imagens e referências à vida monacal, familiares e apenas inteligíveis para estes leitores, oferecendo um conjunto de informação e «material» do texto bíblico, da literatura eclesiástica, dos Clássicos, que imperavam na experiência religiosa da Igreja ocidental deste período. Vide Leslie G. FREEMAN, “Elementos simbólicos en la obra de Beato” [...], pp. 33 e 34; John WILLIAMS, “Purposes and imagery” [...], p. 227.



para que possam temer a chegada do julgamento do fim do mundo». <sup>77</sup> Aqui coloca-se novamente a tónica sobre a questão da inexistência de um entendimento escatológico dos factos (defendida por Yves Christe), comprovando-se – por meio das próprias palavras deste copista – preocupações milenaristas <sup>78</sup>, mesmo em períodos em que, aparentemente, não se perspectivava o Escaton (como no século X, em que historicamente, não são conhecidas preocupações maiores deste carácter).

Procura-se, de igual modo, o fundamento para popularidade do *Comentário* nos séculos subsequentes, tal como para o continuado sentido da mensagem textual ou simbólica da obra. Temos notícia que a recepção literária, a partir do século X, ocorreu, maioritariamente, em contexto moçárabe – em mosteiros cristãos que se encontravam sob o domínio territorial muçulmano (ou outros mosteiros habitados por monges que, por força dos eventos, se refugiaram a Norte peninsular face à ameaça islâmica) – sendo, assim, evidente a influência (vincada) do *Livro do Apocalipse* no seio desta comunidade. Este facto manifestou-se, muito provavelmente, como reflexo da própria condição deste grupo, em constante sentido de alerta do ponto de vista cultural, religioso, anímico até, dada a constante eminência da deposição e abolição de um culto e rito que lhes era próprio. Toda esta questão suscitou um forte espírito de resistência, assente sobre as crenças salvíficas pela qual a comunidade moçárabe se imortalizou aos olhos da historiografia. O *Apocalipse* funcionaria, assim, como que um paralelo da sua condição social, como que uma «válvula irradiadora das (suas) forças subconscientes». <sup>79</sup> O fim dos tempos, mesmo que não entendido no sentido quiliástico, preconizaria o término da vida terrena deste grupo – da sua visão religiosa, da sua Igreja – e, deste modo, desenvolveu-se a necessidade de um constante exercício de preparação para o advento do fim. Em acordo com Henri Stierlin, a popularidade do *Comentário* ao *Apocalipse* no seio desta comunidade deveu-se à exaltação da ideia de resiliência e de combate, surgindo como uma das obras de maior inspiração para a Igreja moçárabe. <sup>80</sup>

A mensagem deste livro (e consequentemente do seu *Comentário*) constituiu assim uma importante força motriz para a comunidade cristã face às diversas ofensivas: interna, com a introdução de um rito reformista; e externa, o Islão, particularmente nas regiões

---

<sup>77</sup> Vide John WILLIAMS, “Purposes and imagery “[...], pp. 222 e 226.

<sup>78</sup> Contudo, autores como Leslie. G. Freeman persistem na vinculação da obra de Beato com preocupações escatológicas, entendendo grande parte da simbologia presente na sua obra como mensagens deste teor. Vide L. G. FREEMAN, “Elementos simbolicos ne la obra de Beato” [...], p. 35.

<sup>79</sup> Expressão utilizada Henri Stierlin, *op. cit.*, p. 81.

<sup>80</sup> IDEM, *ibidem*, p. 81.

de fronteira em período de Reconquista, como uma eterna alusão aos «martírios» sofridos pelos cristãos primitivos.<sup>81</sup> Mesmo não apresentando reflexões directas sobre estas questões, a obra original de Beato viu a sua razão de ser nos seguintes cinco séculos, muito provavelmente, dado o espírito de instabilidade – geográfica, política, espiritual – e de luta constante que se revelou a própria história da Península Ibérica até ao século XIII.

Mais do que a ilustração dos «terrores do ano 800»<sup>82</sup>, do «ano mil»<sup>83</sup>, ou mesmo da predestinação da chegada da Sexta Idade (que se revelou distinta nos diversos cálculos numerológicos), o sentido do *Comentário do Apocalipse* expande-se para além do carácter escatológico ou eclesiológico adquirindo, através das suas ilustrações, uma verdadeira dimensão anagógica, de arrebatamento místico e interpretação das verdades divinas.

## **2 – O «Beato» de São Mamede de Lorvão: o códice e os contextos de produção**

O fenómeno de produção dos «Beatos» foi algo verificável e associado a uma geografia específica e restrita, sendo a Península Ibérica o berço e local de disseminação, por excelência, destes manuscritos, copiados e reinterpretados em diversos mosteiros locais, coincidindo, na maioria das vezes, com fortes focos de resistência cristã face à ofensiva muçulmana.<sup>84</sup>

Em território português temos prova e exemplo dessa mesma disseminação<sup>85</sup>, sob a forma de um único manuscrito ilustrado remanescente, produto dos finais do século XII, cópia do mosteiro de São Mamede de Lorvão. Reconhecido pelo carácter ímpar das suas

---

<sup>81</sup> Em acordo com Henri Stierlin, a invasão muçulmana poderá ter fomentado um certo revivalismo em relação às perseguições sofridas pelos cristãos no Império romano, sendo evidente os paralelismos que podem ser traçados entre a primeira e a segunda realidade opressora. Como exemplos: *Besta* – Império Romano / Califado; *Babilónia* – Roma / Cordova, entre outros – cf. Henri STIERLIN, *op. cit.*, p. 81.

<sup>82</sup> Título do artigo, anteriormente, citado Juan GIL, “Los terrores del año 800” [...].

<sup>83</sup> Sobre este assunto *vide* Georges DUBY, *O Ano Mil*, Lisboa, Edições 70, 2002.

<sup>84</sup> *Vide* Jorge da Silva ROCHA, *op. cit.*, p. 65.

<sup>85</sup> Em território português temos, ainda, notícia da existência de três cópias do *Comentário ao Apocalipse*. Para além do exemplar de Lorvão, conhecemos a versão, não ilustrada, de Alcobaça (Lisboa, ALC. 247) que seguiu o modelo laurbanense. Temos também notícia de um exemplar do século X, concedido ao mosteiro de Guimarães pela condessa Mumadona Dias, grande bibliófila, que terá, igualmente, doado diversas obras para o *armarium* de Lorvão. *Vide* Anne de EGRY, *op. cit.*, p.30.

iluminuras, este códice mereceu a atenção dos mais diversos especialistas, já desde meados do século XIX, quando transladado por Alexandre Herculano para a Casa Forte do Arquivo Nacional da Torre do Tombo.<sup>86</sup> Também Wilhelm Neuss, em discurso na Universidade de Coimbra no final dos anos vinte, considerou o carácter destas iluminuras extremamente primitivo e infantil<sup>87</sup>, não as entendendo como provável cópia tardia de um exemplar primitivo ou «missing link» de um modelo verdadeiramente antigo e mais próximo do arquétipo de Beato de Liébana.

Felizmente, novos olhares foram lançados sobre este manuscrito na tentativa de deslindar a possibilidade de questões que este códice ainda encerra, de entre as quais, as reais circunstâncias – técnicas, estilistas, espirituais – que determinaram a produção de uma das obras que, unanimemente, reconhecemos como das mais importantes da Idade Média portuguesa.

## 2.1- Mosteiro de São Mamede de Lorvão: apontamentos biográficos

Reconstruir historiograficamente as origens do mosteiro de Lorvão<sup>88</sup>, da sua comunidade e consequentemente das suas produções artísticas constitui uma tarefa desafiante<sup>89</sup>, porém, delicada, uma vez que a ausência de documentação chave não nos

---

<sup>86</sup> Breve nota apensa ao códice, redigida pela mão de Alexandre Herculano aquando da transladação do manuscrito de Lorvão para o Arquivo Nacional: «*Comentário ao Apocalipse*, pelo monge Beato de Liébana, de quem existem várias cópias na Europa, feitas desde o IX até ao XIII. Esta é feita por um certo Egas em 1189 (era de 1227) como se lê na subscrição. O valor deste códice está principalmente nas suas bárbaras iluminuras, onde se encontram muitos espécimes autênticos de trajos, alfaia, e arquitectura do século XII, raros em Portugal. Obtive-o das freiras do Lorvão em 1853, para o fazer depositar no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, a quem fica pertencendo» – cf. Anne de EGRY, *op. cit.*, p. 9.

<sup>87</sup> «extremamente infantil (...) causa admiração encontrar no século XII e na Europa, um lugar onde se trabalha duma maneira tão primitiva.», foram as palavras que Wilhelm Neuss dedicou às iluminuras de Lorvão – cf. Wilhelm NEUSS, *O comentário ao Apocalipse de Lorvão e suas iluminuras*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1929, p. 7. Autor que estabeleceu o primeiro *stemma codicum* dos «Beatos» (com base na tradição textual), visando assim compreender as diferentes filiações e relações entre os três ramos de cópias. Ao exemplar de Lorvão dedicou um pequeno estudo no qual se debruçou sobre as possíveis influências estilísticas deste manuscrito.

<sup>88</sup> Na sua origem o mosteiro de Lorvão possuía dois oragos: São Mamede, pelo qual ficou conhecido, e São Pelayo (vulgarmente referido como São Paio), ambos santos mártires, de c. de 275 e 925, respectivamente. Aquando da passagem do mosteiro para domínio cisterciense, este foi dedicado à Virgem, redefinindo a sua nomeação, até aos dias de hoje, para mosteiro de Santa Maria de Lorvão.

<sup>89</sup> Deste modo, não é nossa pretensão uma reconstrução cronológica ou factual minuciosa da história do mosteiro de Lorvão, tão habilmente elaborada por autores como Aires Augusto do Nascimento, Maria João Branco, Nelson Correia Borges ou Mário de Gouveia. Visamos, sim, um subtil sublinhar de factos que consideramos chave para reconstruir um caminho imprescindível para a compreensão do nosso estudo. Sobre este assunto *vide* Aires Augusto do NASCIMENTO, “Mosteiro de Lorvão: A História

permite reconstruir uma história precisa deste local e dos seus intervenientes no tempo, sendo com muita prudência que devemos procurar estabelecer os parâmetros de análise e distinguir o que depende da «memória celebrativa» e o que, de facto, pertence à história e às verdadeiras raízes deste mosteiro.<sup>90</sup>

Situado nas proximidades de Coimbra (actual concelho de Penacova), entre esta cidade e o «caminho de Viseu» (que fazia ligação à zona da Beira Alta), encontrávamos São Mamede de Lorvão<sup>91</sup>, comunidade fundada num vale eremítico – Cova dos Loureiros–<sup>92</sup>, junto a um dos cursos principais do rio Mondego. Este mosteiro sofreu e usufruiu das vicissitudes históricas desta região, determinando e influenciando, irremediavelmente, o *modus vivendi* e *operandi* desta comunidade, «comprimida» entre a frente de guerra contra a ofensiva islâmica e a grande cidade coimbrã: aceso foco irradiador de cultura moçárabe.<sup>93</sup>

Fundado, crê-se, em meados do século IX<sup>94</sup>, estimamos que os primórdios desta casa monástica tenham sido devotados à instauração de um culto de edificação e prática de

---

possível dos seus tempos antigos”, in *Liber Testamentorum coenobii laurbanensis*, (dir. de José FERNÁNDEZ CATÓN), vol. de estudos, León, Centro de Estudios e Investigación «San Isidoro» – Caja España de Inversiones – Archivo Histórico Diocesano, 2008, pp. 81- 156; Maria João BRANCO, “Reis, condes, mosteiros e poderes: o mosteiro de Lorvão no contexto político do reino de Leão (sécs. IX-XII)”, in *Liber Testamentorum coenobii laurbanensis* [...], pp. 27-77; Nelson Correia BORGES, *Arte monástica em Lorvão – sombra e realidade – das origens a 1737*, vol I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.; Mário de GOUVEIA, *O limiar da tradição no moçarabismo conimbricense: os anais de Lorvão e a memória monástica do território de fronteira (sécs.XI e XII)*, (dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), Lisboa, 2008 (texto policopiado).

<sup>90</sup> Sobre este assunto *vide* Aires Augusto do NASCIMENTO, “Mosteiro de Lorvão: A História possível dos seus tempos antigos [...], pp.81-156.

<sup>91</sup> *Vide* Nelson Correia BORGES, *op. cit.*, p. 37. Neste estudo é lançado um olhar atento e sistemático sobre a história do mosteiro de Lorvão, desde os seus primórdios à primeira metade do século XVIII. O autor revisita os factos históricos e a arte, então, produzida no seu seio, sendo, porém, ligeira a apreciação e incidência sobre o período beneditino, tal como sobre os códices literários então produzidos.

<sup>92</sup> *IDEM*, *ibidem*, p. 52. Apesar de não ser entendido como um topónimo consensual. *Vide* Anexo iconográfico, imagem 3, p. 133.

<sup>93</sup> Sobre este assunto *vide* Mário de GOUVEIA, *op. cit.*, que neste estudo, com base nos anais do mosteiro de Lorvão (reflectores da preservação da memória monástica), visou perscrutar as relações e os reflexos entre a (irradiante) tradição moçárabe conimbricense e a realidade laurbanense, nos séculos XI e XII. Esta constitui uma importante análise para um maior (e mais amplo) entendimento do *modus operandi* desta comunidade monástica e da sua experiência da religiosidade, considerando, porém, como refere o autor, os «múltiplos e controversos posicionamentos historiográficos» que ainda hoje devemos considerar (cautelosamente) quando procuramos o conhecimento da história monástica de Lorvão – cf. *IDEM*, *ibidem*, p.305.

<sup>94</sup> O documento mais antigo presente no *Liber Testamentorum* é um diploma do rei Ordonho I, dirigido ao abade Justo do mosteiro de Lorvão no ano de 877. Contudo, a análise do diploma revela um erro na transcrição para o cartulário, pois, de acordo com Rui de Azevedo, este só poderá ser um documento de Ordonho II que governou na Galiza desde 991, não constituindo, este documento, um indicador seguro da real ancianidade deste mosteiro. Sobre este assunto *vide* Ruy de AZEVEDO, *O mosteiro de Lorvão na Reconquista cristã*, Lisboa, 1933.

uma vida espiritual inspirada nos textos patrísticos, caracterizadores da tradição do monaquismo hispânico, apoiado numa pluralidade de regras: *regula mixta*.<sup>95</sup> A primeira referência à regra de São Bento em Lorvão surge apenas em 1101<sup>96</sup>, quando confiamos que se encontrava já em caminho da sua instituição.<sup>97</sup> Contudo, é sabido que o novo costume monástico foi recebido com animosidade e sem unanimidade – indício dessa resistência cultural verificada, até ao fim, frente ao opositor estrangeiro, portador do rito romano.<sup>98</sup> Evidência dessa constante resistência cultural e identitária por parte dos monges de Lorvão foi também a cópia de diversas obras comprometidas com a tradição hispânica da qual se consideravam descendentes e cultores, como o *Passionarium Hispanicum*, ou a obra que nos ocupa: o *Commentarium in Apocalypsin* de Beato de Liébana.<sup>99</sup>

Entre a penumbra que paira sobre a biografia deste mosteiro deixam-se, porém, adivinhar notícias, mais ou menos dispersas, do progressivo crescimento em importância e influência, da discreta comunidade monástica ao longo dos tempos.

O século XII, período marcado por tensões, conflitos e transformações decisivas (políticas e espirituais)<sup>100</sup> revelou-se determinante para a sua História. Para além dos

---

<sup>95</sup> Sobre este assunto vide José MATTOSO, “O Monaquismo Ibérico e Cluny”, in *Religião e cultura na Idade Média portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997, pp. 55-72. No mosteiro de Lorvão verificámos, igualmente, uma tradição de *regula communis* (contrariando a sugestão de Frei Bernardo de Brito ao procurar uma filiação beneditina desde os seus primórdios – cf. Aires Augusto do NASCIMENTO, “Mosteiro de Lorvão: A História possível dos seus tempos antigos” [...], pp. 95-96 e 102) na qual se inspirou, profundamente, o monaquismo frutuosiense que influenciou, de forma determinante, a vida religiosa no condado e nas regiões da Galiza até, sensivelmente, o século XI. Cf. José MATTOSO, “Sobrevivências do monaquismo frutuosiense em Portugal durante a Reconquista” [...], pp. 11-27.

<sup>96</sup> IDEM, *ibidem*, pp. 103-104. Em 1103 temos notícia que Maurício Burdino, bispo de Coimbra, outorga a igreja de Santa Justa, na mesma cidade, a Hugo de Cluny e aos seus monges. Esta questão (em relação com o documento de Lorvão que refere, em 1101, a presença do culto beneditino no seu seio) atesta a plausibilidade da sua instituição, sem que contudo signifique um enquadramento exclusivo ou de carácter cluniacense. Crê-se que a mudança de observância terá sido verificada no período de restauração do mosteiro sob a administração do abade Eusébio (1085-1109) – cf. Jorge da Silva ROCHA, *op. cit.*, p. 72.

<sup>97</sup> Vide Aires Augusto do NASCIMENTO, “Mosteiro de Lorvão: A História possível dos seus tempos antigos [...], p. 103.

<sup>98</sup> IDEM, *ibidem*, pp. 104 e 107. Aires Augusto do Nascimento afirma ainda que a extinção definitiva desta comunidade monástica, no século XIII, poderá ter tido origem no seu carácter rebelde face à aceitação de uma reforma regular, visível através das constantes tentativas de perpetuação das suas raízes tradicionais.

<sup>99</sup> IDEM, *ibidem*, pp. 107-108.

<sup>100</sup> Período marcado por tensões políticas relacionadas com o sentimento de independência do condado, não somente frente à ameaça externa muçulmana, como face às disputas de independência dos reinos cristãos do Norte. Também a nível espiritual caracterizou-se pelo processo de desaparecimento do monaquismo ibérico face à introdução da regra beneditina e do rito romano que, anteriormente, referimos. Cf. Jorge da Silva ROCHA, *op. cit.*, pp. 70, 71.

diversos benefícios que, progressivamente, passara a auferir por parte da nobreza condal – particularmente da família dos condes de Coimbra<sup>101</sup> – assistimos a um período de consolidação e reestruturação, levadas então a cabo pelo abade Eusébio, face às constantes depredações muçulmanas sobre a zona de Coimbra.

Em 1118, após a morte do mesmo abade, o mosteiro de Lorvão denota um forte crescimento económico. A cidade de Coimbra passa a constituir o coração do condado, marcada pela criação do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e pela mudança da corte de Guimarães para esta cidade. O mosteiro de Lorvão persiste, porém, em demonstrar progressivo desenvolvimento, sem grandes repercussões face ao crescimento exponencial do mosteiro crúzio. Entre 1162 e 1192, sob a regência do abade João, assistimos ao apogeu desta instituição, marcado por uma intensa produção artístico-literária, possibilitada pelo estado de graça económica que então se verificava.<sup>102</sup> A cópia do *Comentário ao Apocalipse* é precisamente um produto deste período, tão notável, na história de Lorvão, revelando-se assim um mosteiro detentor de um dos *scriptoria* mais profícuos do território português.

Perto da viragem do século uma nova transformação é operada. Após um longo período de resistência, o grupo monástico é finalmente vencido nas suas convicções tradicionais e inexoravelmente extinto, abrindo portas a um novo período na sua história: o início da ocupação feminina, sob o voto cisterciense, que viu somente o seu fim a 3 de Julho de 1887, por morte da última religiosa, D. Luísa Madalena de Sousa Tudela. Glorificamos, deste modo, os evidentes esforços que esta comunidade exerceu, ao longo dos tempos, para a defesa e conservação das obras enaltecedoras das memórias e da antiguidade da história deste mosteiro.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> A título de exemplo, os diversos benefícios atribuídos por Afonso Henriques, primeiro rei português, que em 1133 coute o mosteiro de Sperandei a favor de Lorvão, assim como as vilas de Sabugosa, Treixedo e Midões. Em 1174 doou Verba e Perrães; em 1176 também o Tabueiro e o canal de Abrantes, no rio Mondego, entre outros – cf. Aires Augusto do NASCIMENTO, “Mosteiro de Lorvão: A História possível dos seus tempos antigos” [...], p. 149. Sobre este e outros benefícios outorgados ao mosteiro de Lorvão em períodos anteriores *vide* Ruy de AZEVEDO, *op. cit.*, pp. 23-36 e Mário de GOUVEIA, *op. cit.*, pp. 160-188. Sobre este assunto veja-se ainda Maria João BRANCO, *op. cit.*, pp. 27-77.

<sup>102</sup> *Vide* Jorge da Silva ROCHA, *op. cit.*, p.74.

<sup>103</sup> Actualmente, ainda são visíveis e conhecidos os esforços exercidos pela comunidade feminina de Lorvão para a salvaguarda do seu património monástico face aos, irremediáveis, ditames da história e do tempo. Em comunicação pessoal com Inês Correia (conservadora de manuscritos do Arquivo Nacional da Torre do Tombo) pudemos observar uma das técnicas a que estas monjas recorreram para a conservação das iluminuras de alguns dos manuscritos medievais e modernos deste fundo. Por meio da aplicação de pequenos quadrados de tecido (cosidos no pergaminho) sobre as ilustrações (essencialmente iniciais ornadas), foi possível a conservação dos pigmentos e da qualidade (quase) original destas iluminuras.

## 2.2 – O «Beato» laurbanense: apontamentos codicológicos

O *Comentário ao Apocalipse* de Lorvão constitui uma das cópias que se apresenta firmemente fidelizada a uma data e origem específica. Ao contrário da grande maioria dos exemplares conhecidos<sup>104</sup>, este «Beato» exhibe, no seu momento final, o ano de produção, tal como a marca de autoria, factores determinantes para o estudo e análise de todo o seu contexto de produção. No colofon do manuscrito observamos a seguinte referência: *Iam liber est scriptus. qui scripsit sit benedictus ERA MCCXXVII. ego EGEAS qui hunc librum scripsi si aliquibus a recto tramite exiui.*<sup>105</sup> Filia-se, portanto, este manuscrito ao ano de 1189, tendo sido elaborado por Egeas ou Egas<sup>106</sup>, possível monge copista do *scriptorium* de Lorvão, nome que não é de todo desconhecido no panorama ibérico, de acordo com Peter Klein.<sup>107</sup> No entanto, este excerto não se revela informativo no tocante ao centro de produção da obra. Apenas por meio de análises e paralelismos estilísticos com cópias do mesmo fundo, como o caso do *De avibus* ou *Livro das Aves*<sup>108</sup>, foi possível apurar, com maior segurança, a origem deste manuscrito.<sup>109</sup> Materialmente, é constituído por um conjunto de duzentos e vinte e três

---

Facto que demonstra os extremos cuidados que estes manuscritos mereceram às mãos das cistercienses de Lorvão que, *a posteriori*, confiaram o *Comentário* laurbanense a Alexandre Herculano, para que este permanecesse em segurança.

<sup>104</sup> De acordo com Anne de Egry, nenhuma outra cópia conhecida do século XII se encontra datada. Este facto pode evidenciar uma possível relação da cópia de Lorvão com um modelo mais antigo da tradição dos «Beatos», no qual os elementos data/autor constituiriam, certamente, pontos referenciais no colofon do manuscrito. Cf. Anne de EGRY, *op. cit.*, p. 36

<sup>105</sup> BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede do Lorvão. DGARQ/ANTT, *Ordem de Cister, Mosteiro de São Mamede do Lorvão*, Livro 44 (C.F. 160), fl.219v. Sobre este assunto vide Jonh Williams, *The Lorvão Beatus (L)*”, in John WILLIAMS, *The illustrated Beatus. A corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, vol. V (*The 12th and 13th Centuries*), London, Harvey Miller Publishers, 1994, p.31.

<sup>106</sup> Sobre o nome do copista vide Anne de EGRY, *op. cit.*, p. 29.

<sup>107</sup> Vide Peter KLEIN, *Beato de Liébana: la ilustración de los manuscritos de Beato y el Apocalipsis de Lorvão* (trad. Beatriz Mariño), Valencia, Patrimonio Ediciones, 2004, p. 23.

<sup>108</sup> IDEM, *ibidem*, p. 26.

<sup>109</sup> Contudo, alguns especialistas, como Saul Gomes, em comunicação para o Seminário “MSML Percurso de um fundo monástico – do Mosteiro de Lorvão ao ciberespaço”, no Arquivo da Universidade de Coimbra, a 31 de Março de 2011, reforçam as dúvidas quanto ao local de produção desta cópia, considerando que os paralelismos estilísticos podem revelar-se incipientes para uma atribuição inequívoca a este *scriptorium*.

fólios em pergaminho, certamente, em pele de cordeiro<sup>110</sup> com cerca de 340x247 mm. Estes terão sido encurtados *a posteriori*, cremos que em 12mm<sup>111</sup>, aspecto que felizmente não inviabiliza o estudo das regras da «mise-en-page»<sup>112</sup> aplicadas no manuscrito.<sup>113</sup> A informação do número dos cadernos, tal como de algumas glosas marginais conservam-se apenas parcialmente. Os fólios encontram-se tendencialmente organizados em grupos de quatro bifólios, obtidos por meio da dobragem da pele *in-quarto*.<sup>114</sup>

O texto encontra-se redigido em latim, dividido por duas colunas de vinte e nove linhas, em escrita carolina de transição. A homogeneidade verificável na redacção sugere-nos também que esta tenha sido efectuada somente por uma única mão experiente na arte da cópia. Do ponto de visto dos pigmentos para a escrita, a alternância entre as cores preto (dominante) e o vermelho – empregue, em particular, em iniciais, epígrafes ou linhas de particular destaque<sup>115</sup> – denota, desde já, uma intencionalidade específica no emprego da cor na economia da obra.

O carácter ritual deste manuscrito, tal como a sua constante utilização é igualmente visível através das referidas glosas (ou textos marginais) – algumas destas redigidas em latim e português do século XVI – revelando-se indicadores da continuada utilização do próprio manuscrito<sup>116</sup> ao longo dos tempos.<sup>117</sup>

---

<sup>110</sup> O estado actual em que o códice se encontra revela um pergaminho de qualidade medíocre, denotando, igualmente, diversas marcas da recorrente utilização deste manuscrito ao longo dos tempos. Vide Peter KLEIN, *Beato de Liébana: la ilustración* [...], p. 15.

<sup>111</sup> Foi possível apurar a medida do encurtamento por comparação com o fragmento do *mapa mundi* do mesmo manuscrito, que corresponde ao tamanho original do códice. Vide Anne de EGRY, *op. cit.*, p. 32.

<sup>112</sup> Vide José RUÍZ ASENCIO, “Los copistas de *Liber Testamentorum*”, in *Liber Testamentorum coenobii laurbanensis* [...], pp. 193-242, ref. p. 198. Ao citar o *Comentário ao Apocalipse* de Lervão, o autor afirma que o encurtamento verificado nos fólios deste manuscrito constitui, hoje, um prejuízo para o conhecimento mais profundo das suas regras de «mise-en-page». Contudo, este fenómeno não se revela prejudicial para o entendimento desta técnica, no tocante à inserção da informação gráfica e textual num espaço, pois esses elementos não se encontram comprometidos após esta reformulação. A remoção de 12 mm (acção que adveio, muito provavelmente, de um restauro posterior) pode, sim, impossibilitar o conhecimento exacto da dimensão das margens de códice (também estas pré-definidas pelas regras da «mise-en-page»).

<sup>113</sup> O «Beato» de Lervão revela uma filiação à estrutura codicológica visigótica atestada pelas suas próprias dimensões. Tendencialmente mais imponentes, os códices visigóticos chegavam a alcançar os 300 mm, aspecto este que foi contrariado pelo universo de produção carolino – vide José RUÍZ ASENCIO, *op. cit.*, p. 198.

<sup>114</sup> Relativamente à análise codicológica vide Horácio Augusto PEIXEIRO, *Um olhar sobre a iluminura do Apocalipse do Lervão*, (Prova científica e técnica para Prof. Coordenador do Instituto Politécnico de Tomar), Tomar, 1998.

<sup>115</sup> Vide Anne de EGRY, *op. cit.*, p. 33

<sup>116</sup> Vide Peter KLEIN, *Beato de Liébana: la ilustración* [...], p. 18.



O número de ilustrações é, de igual modo, um aspecto variável entre os diferentes «Beatos». O caso de Lervão constitui precisamente um exemplar parcial, tendo apenas sido copiado o *Apocalipse* de São João. É assim composto por setenta *storiae*, acompanhadas de setenta fólhos ilustrados: dezoito ilustrações de página inteira, vinte de meia página e vinte e oito de dimensões inferiores. Contabilizamos ainda o desenho geométrico dos *Sete selos* (fl. 134) para efeitos do presente estudo.<sup>118</sup>

Em torno da autoria destas imagens, muitos historiadores levantam a hipótese de que Egas terá sido copista e ilustrador do exemplar laurbanense<sup>119</sup>, contudo, de acordo com Klein, esta teoria não se confirma se partirmos do pressuposto que Egas nunca se afirmou como tal, como era prática de outros miniaturistas como Maius – do mosteiro de San Miguel de Escalada – ou mesmo Obeco, ilustrador da cópia de Valladolid.<sup>120</sup> Também o paralelismo estabelecido entre a letra do texto e a dos pequenos *tituli* das miniaturas demonstra que estas últimas procedem de uma mão com menos destreza e regularidade caligráfica.<sup>121</sup> Peter Klein salienta, ainda, a plausibilidade das iluminuras não pertencerem a um único autor, dada a diferenciação técnica que é passível de ser reconhecida em diferentes momentos do códice.<sup>122</sup>

---

<sup>117</sup> Vide BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede do Lervão. DGARQ/ANTT, *Ordem de Cister, Mosteiro de São Mamede do Lervão*, Livro 44 (C.F. 160), fls. 12 e 17.

<sup>118</sup> Vide Anne de EGRY, *op. cit.*, p.35.

<sup>119</sup> Anne de EgrY procura, ao longo da sua análise, sugerir um mesmo autor para ambos os ofícios. Advoga que o texto e a ilustração terão sido elaborados simultaneamente, dada a visível orgânica entre ambas as partes e a sua mútua acomodação – cf. Anne de EGRY, *op. cit.*, pp. 32 e 33.

<sup>120</sup> São conhecidos casos em que, por vezes, os *scriptoria* monásticos recorriam a artistas externos à comunidade, como leigos, para a concepção das ilustrações dos códices (como figura num dos fólhos do *Manuscrito de Copenhaga, Kongelige Bibliotek*, s. 4.2.º). Estes executavam a tarefa subordinados ao programa iconográfico e iconológico estabelecido pelos responsáveis do *scriptorium*. Vide Aires Augusto do NASCIMENTO, “O “*scriptorium*” medieval, instituição matriz do livro”, in *A iluminura em Portugal. Identidade e Influências* [...], pp. 53-108, ref. pp. 75 e 83.

<sup>121</sup> Vide Peter KLEIN, *Beato de Liébana: la ilustración* [...], pp. 23-24.

<sup>122</sup> IDEM, *ibidem*, p. 24. O autor sugere uma diferenciação entre ambos os ilustradores com base na destreza técnica, considerando que um primeiro demonstra uma maior qualidade no desenho, particularmente no pormenor dos rostos. O segundo responsável por este ofício, autor da grande maioria das ilustrações, revela uma menor habilidade e incorre na deformação do conteúdo iconográfico. Peter Klein interpretou esta questão como falha do miniaturista, que terá feito uma associação visual incorrecta da história representada e assim, por tais erros, revoga a possibilidade do escriba e o iluminador constituírem a mesma pessoa. Por seu lado, John Williams assume uma posição distinta, afirmando que existem fortes indícios para considerar o texto e a iluminura produtos de um mesmo autor. Vide John WILLIAMS, “The Lervão Beatus (L)” [...], pp. 31-32. Colocamos, porém, a questão se estas incoerências iconográficas consistem, efectivamente, apanágio da cópia laurbanense ou se esta segue um modelo anterior que evidenciava já estas características, hipótese esta que, necessariamente, obrigaria a um novo olhar sobre a concepção deste códice.

Do ponto de vista tanto textual como pictórico, o «Beato» [L], integra-se, deste modo, na família I – de acordo com os *stemmata* de Wilhelm Neuss e Peter Klein<sup>123</sup> –, encontrando-se assim ligado a uma tradição, extremamente, específica das quais fazem parte os exemplares considerados seguidores de uma tradição mais antiga, como os casos do Fragmento de Silos [Fc], do Ms. Vitr. 14-1 [A<sup>1</sup>], Escorial [E], de San Millán de Cogolla [A<sup>2</sup>], Burgos de Osma [O], Corsini [C], Fragmento de Léon [Fa] e Navarra [N].

### 2.3 – O *Scriptorium*: panorama de produção literária – relações e influências no século XII

Pouco conhecemos sobre produção de manuscritos no período românico e pré-românico português. A realidade a que temos acesso, hoje em dia, é radicalmente fragmentária e este factor afasta-nos, não apenas do conhecimento das produções literárias e artísticas, como também da história, das influências e do *modus operandi* dos *scriptoria* de então.

Actualmente, consideramos quatro mosteiros aos quais associamos os fundos sobreviventes: Santa Cruz de Coimbra, Santa Maria de Alcobaça, São Mamede de Lorvão e São Pedro de Arouca, não nos sendo permitido, porém, um estudo de conjunto profundo do panorama da iluminura românica portuguesa. Todavia, visando contrariar esta realidade, novos olhares têm vindo a ser lançados sobre a história e os possíveis discursos operativos dos *scriptoria* medievais portugueses, procurando reconstruir não somente as eventuais dinâmicas de correspondência entre mosteiros, como a própria história material das suas oficinas: tipologias de códices, técnicas e análise de pigmentos.<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> Vide Anexo gráfico-documental, anexos 1, 2 e 3, pp. 122 e 123.

<sup>124</sup> Ressalvamos os esforços que o Instituto de Estudos Medievais da Universidade Nova de Lisboa (em parceria com o núcleo de Conservação e Restauro da mesma universidade) tem vindo a desenvolver em torno dos principais *scriptoria* monásticos portugueses, procurando encetar uma análise, essencialmente material, que nos atribua pistas sobre o *modus operandi* destas instituições. Estes resultados têm sido apresentados em diversos colóquios internacionais, relacionados com o estudo da cor e dos pigmentos na iluminura portuguesa. Também nesta mesma universidade salientamos o projecto de doutoramento de Inês Correia – intitulado *Iconografia e Arqueologia dos códices medievais no fundo laurbanense* – que cremos que irá constituir um importante contributo para o conhecimento, mais profundo, das práticas do *scriptorium* de Lorvão.

É precisamente neste período que vemos florescer – com grande importância e dinâmica – aquele que foi considerado um dos *scriptoria* monásticos mais importantes da Península Ibérica<sup>125</sup> e terceiro na hierarquia portuguesa (antecedido por Santa Cruz de Coimbra e Alcobaça): São Mamede de Lorvão. Assistimos, deste modo, a uma profícua produção de manuscritos, que para além da lavra de carácter notarial e económico – como o importante cartulário do mosteiro *Liber testamentorum coenobii laurbanensis* – deu origem a obras espirituais incomparáveis no nosso panorama. Hoje, o produto remanescente deste fundo encontra-se de igual modo à guarda do ANTT, sendo considerado como que a «ponta de um grande iceberg»<sup>126</sup> do que terá constituído a produção deste *scriptorium* no século XII.<sup>127</sup>

Do período em questão – época áurea da iluminura românica portuguesa – conhecemos cerca de cinco códices literários afectos a este centro que espelham essa constante relação e filiação às tradições ibéricas, inspirados nos textos patrísticos. Destacamos então o saltério dos inícios do século XII, com cerca de cento e cinquenta e seis fólios, em letra carolina; o leccionário – incorrectamente designado *Martirologio de Lorvão* –, códice de datação imprecisa (estima-se que entre 1176-1200)<sup>128</sup>, constituído por cerca de duzentos e dezoito fólios em letra carolina; ao *De avibus*, traduzido como *Livro das Aves* e datado de 1183, que apresenta cerca de noventa fólios, igualmente, em letra carolina e constitui uma cópia ilustrada e adaptação do famoso bestiário *De bestiis et aliis rebus* atribuído a Hugue de Fouilloy, redigido no mesmo período e trazido, pouco tempo depois, para o ocidente peninsular.<sup>129</sup> O códice congrega, do mesmo modo, a *De creatione hominis* de Isidoro de Sevilha. Ambos encontram-se datados e atribuídos (no respectivo cólofon) ao *scriptorium* do mosteiro de Lorvão. Ressalvamos, ainda, em relação a este manuscrito que primeira parte, referente ao *Livro das Aves*, apresenta a marca de autoria, referindo como copista o nome Magister.<sup>130</sup> Contemplamos também as *Enarrationes in psalmos* (dividido em dois volumes), datados de 1184, que

---

<sup>125</sup> Vide Maria João BRANCO, *op.cit.*, p. 29.

<sup>126</sup> Vide José Manuel RUÍZ ASENCIO, *op.cit.*, p. 195.

<sup>127</sup> Para além da incontornável voragem dos tempos face à qual perdemos diversos documentos históricos, em 1055 no Concílio de Coyanza, muitos dos livros litúrgicos foram banidos pela introdução do rito romano, sendo muitos destes votados à obliteração pelo fogo, como sugerem as crónicas. Cf. Aires Augusto do NASCIMENTO, “A Iluminura hispânica primitiva: fragmentos de um universo cultural” [...], p. 114.

<sup>128</sup> Datação proposta por Jorge da Silva ROCHA, *op. cit.*, p. 76.

<sup>129</sup> Esta questão comprova as estreitas ligações e relações entre os mosteiros portugueses e os centros de cultura além-Pirinéus. Vide Nelson Correia BORGES, *op. cit.*, pp. 95 e 96.

<sup>130</sup> Vide Peter KLEIN, *Beato de Liébana: la ilustración* [...], pp. 25-26.

constituem uma exposição de Santo Agostinho aos salmos.<sup>131</sup> Ultimando o presente grupo, destacamos o *Comentário ao Apocalipse* de 1189 que, por meio de paralelismos estilísticos e técnicos com o *Livro das Aves* (como a própria análise de pigmentos utilizados anteriormente referida)<sup>132</sup>, permitiu intuir, com maior efeito, o centro de produção desta cópia.

Assistimos então a uma época áurea do *scriptorium* laurbanense, tendo notícia que, no último quartel do século XII, este mosteiro terá experimentado de facto um período próspero, de grande estabilidade económica, verificável, precisamente, por meio da volumosa actividade cultural que deixou transparecer<sup>133</sup> até, sensivelmente, os anos de 1205-1206, quando assistimos à expulsão dos monges negros desta abadia.<sup>134</sup>

### 2.3.1 – Circulação de modelos e manuscritos.

A natural proximidade geográfica entre os três grandes *scriptoria* portugueses – Santa Cruz, Alcobaça e Lorvão – afectou, inevitavelmente, o panorama das suas produções. A relação entre as semelhanças e as disparidades dos conteúdos artístico-literários são pontos auxiliares para a tentativa de reconstrução da identidade cultural e artística destes monges beneditinos e do modo como este mosteiro se revelou tão *sui generis* na sua produção material.<sup>135</sup>

Ao contrário de Santa Cruz e Alcobaça – com vínculos institucionais específicos com França –<sup>136</sup> a casa de Lorvão, pela sua antiguidade e raízes incertas, não nos permite

---

<sup>131</sup> Vide Nelson Correia BORGES, *op. cit.*, pp. 94-97.

<sup>132</sup> Vide *supra* n. 124.

<sup>133</sup> A par dos tesouros monásticos reservados para a eucaristia, como cálices e outros objectos rituais, o livro foi considerado dos bens mais preciosos e luxuosos de uma casa religiosa. A proficiência de um mosteiro poderia ser visível por meio da actividade do seu *scriptorium* e dos materiais e obras produzidos. A execução de um códice constituía um grande empreendimento financeiro dados os diversos materiais (por vezes exóticos) necessários à sua concepção, como a pele de animal para o pergaminho ou os pigmentos para a iluminura, sendo muitos destes elementos somente obtidos por meio de importação. Concomitantemente, os meios humanos, fossem estes religiosos ou leigos, exigiam gastos ou dispensas dos ofícios litúrgicos para o novo exercício espiritual. No caso de Lorvão a vaga de produção de códices litúrgicos constatada na segunda metade do século XII constitui prova cabal do estado de temporária plenitude económica neste mosteiro. Vide Aires Augusto do NASCIMENTO, “O “*scriptorium*” medieval [...], pp. 66 e 75.

<sup>134</sup> Vide Peter KLEIN, *Beato de Liébana: la ilustración* [...], p.28.

<sup>135</sup> Sobre este assunto vide Maria Adelaide MIRANDA, “A iluminura românica em Portugal” [...], pp. 127-142, ref. pp. 129 e 146; vide Jorge da Silva ROCHA, *op. cit.*, p. 80.

<sup>136</sup> Santa Cruz de Coimbra, sob regência dos cônegos regnantes, foi buscar influência aos modelos iniciais do sul de França (regiões da Aquitânia e Languedoc). Por seu lado, o mosteiro de Alcobaça filiou-se, essencialmente, a modelos setentrionais – influência de Claraval e dos mosteiros da Borgonha. Sobre este assunto vide Maria Adelaide MIRANDA, “A iluminura românica em Portugal” [...], p. 139.

vislumbrar os seus vínculos monásticos concretos, encontrando-se porém, em determinado momento da sua história, dependente da Sé de Coimbra, aspecto esse que o influenciou e condicionou de modo determinante.<sup>137</sup>

A relação entre estes três *scriptoria* constitui destarte um factor evidente. O *De avibus* foi uma obra transversal a todos eles num período próximo, sendo conhecidas actualmente as cópias referentes a cada mosteiro – forte indício da possível derivação de um modelo comum francês desconhecido – denotando um sistema de «passagem de testemunho» e a criação de um raio de influências comuns nos temas literários e iconográficos, somente divergente quanto ao estilo e à técnica da ilustração.<sup>138</sup>

O *scriptorium* de Lervão marca então a sua individualidade estilística pela simplicidade e estilização formal, pela ênfase da linha e da estrutura em detrimento de uma decoração profusa, em que a figura humana se demonstra remanescente das figurações de um Cristianismo primitivo, na sensação de um arcaísmo deliberado<sup>139</sup> (como de resto podemos encontrar algumas correspondências na arte cisterciense ou mesmo na arte almoada – linguagens artísticas contemporâneas à produção deste códice – caracterizadas pelo seu ascetismo rigoroso e despojamento da sua gramática ornamental). Também a cor é um elemento chave. No exemplo supracitado do *Livro das Aves* é observável uma menor área pintada em relação às restantes cópias, parecendo-nos ser uma tendência indelével deste *scriptorium*: uma marcada diferença na aplicação da cor em relação aos seus contemporâneos hispânicos.

Deste modo, a antiguidade deste mosteiro, juntamente com o desejo consciente da preservação da tradição ibérica por parte desta comunidade, pode constituir um reflexo intencional da procura de modelos ilustrativos (e de uma estética) também mais antigos, visando o revivalismo e a perpetuação dos textos e dos cânones estilísticos hispânicos, sendo estes monges, de certo, fortemente influenciados pela própria região em que o mosteiro se implantava: grande foco da cultura moçárabe, opositora resistente ao proselitismo do rito reformista e partidária persistente de um sistema cultural e mental assente na correlação entre o tempo histórico e a memória<sup>140</sup>, num constante exercício de retorno às formas literárias tradicionais. No entanto, como aferiu Adelaide Miranda,

---

<sup>137</sup> Vide Peter KLEIN, *Beato de Liébana: la ilustración* [...], p. 30.

<sup>138</sup> IDEM, *ibidem*, p. 30. Sobre as relações entre os *scriptoria* românicos portugueses vide Maria Adelaide MIRANDA, “A iluminura românica em Portugal” [...], p. 137.

<sup>139</sup> Vide Anexo iconográfico, imagens 4 e 5, p. 134.

<sup>140</sup> Vide Mário de GOUVEIA, *op. cit.*, p. 92.

a influência de Santa Cruz, fez-se sentir, de igual modo, neste *scriptorium*, com a abertura de portas a discretas influências francesas, caracterizadoras de um compromisso, por parte de Lorvão, entre as tradições ibéricas<sup>141</sup> e o produto de uma segunda fase de influência cultural francesa.<sup>142</sup>

Constatamos também que já no século IX, com o crescimento em importância do mosteiro de Lorvão, contactos mais estreitos foram estabelecidos com o reino asturo-leonês, intensificados com o avanço da «Reconquista». Esta realidade terá ditado, certamente, uma cadência relacional entre os mosteiros beneditinos desta região, promovendo uma ligação e partilha espiritual mais estreita, pautada pelo empréstimo de obras de *auctoritates* bastante procuradas na tradição litúrgica.<sup>143</sup>

Desconhecemos, no entanto, uma conexão directa além-Pirenéus, mesmo após a reforma cluniacense<sup>144</sup> que, de forma leve, parece ter tocado neste mosteiro. Foi de facto nos finais do século XI e inícios da centúria seguinte que a influência francesa se fez sentir em maior intensidade por todo o reino de Leão<sup>145</sup>, tornando-se um foco transmissor de influências até ao extremo ocidental da Península.

Posto isto, e mencionando o exemplo supracitado do *Livro das Aves*, podemos conjecturar uma transmissão de influências francófonas (indirecta) via Leão, ou mesmo via Santa Cruz de Coimbra, mosteiro este que mantinha estreitos laços com o Sul de França.

O *scriptorium* de Lorvão destaca-se, então, pela evidente procura de demarcação enquanto comunidade monástica depositária de uma longa tradição hispânica e

---

<sup>141</sup> Adelaide Miranda sugere que, dada a situação geográfica de fronteira do mosteiro laurbanense (e dada a próprio modelo espiritual seguido em Lorvão), a cópia do *Comentário ao Apocalipse* terá constituído uma reprodução de um modelo moçárabe, tendo em conta, porém, as exigências de um novo estilo. Vide Maria Adelaide MIRANDA, “A iluminura românica em Portugal”, in *A iluminura em Portugal. Identidade e Influências* [...], p. 139.

<sup>142</sup> Por segunda fase de influência cultural francesa – proposta por José Mattoso entre 1130-1180-entendemos, no caso da iluminura, uma adaptação portuguesa ao ideal religioso dos cónegos regrantes, tal como foi vivido em São Rufo de Avinhão, sendo marcado por uma imitação deliberada das formas artístico-literárias francesas. Sobre este assunto vide Maria Adelaide MIRANDA, “A iluminura românica em Portugal” [...], pp. 134 e 138.

<sup>143</sup> Cf. Aires Augusto do NASCIMENTO, “O “scriptorium” medieval instituição matriz do livro, [...], p. 89.

<sup>144</sup> Sobre este assunto, presenciamos a comunicação oral ministrada pelo Saúl Gomes, no âmbito do seminário “MSML: Percurso de um fundo monástico – do mosteiro de Lorvão ao Ciberespaço”, no Arquivo da Universidade de Coimbra, a 31 de Março de 2011, cujo assunto fulcral consistia na procura da aproximação de eventuais redes entre *scriptoria* e centros de irradiação livresca, por meio da análise de fragmentos de manuscritos medievais e modernos utilizados durante os processos de restauro dos fólhos dos códices medievos do *scriptorium* de Lorvão, concluindo, porém, que nem mesmo esta análise se revela, suficientemente, coesa para sustentar eventuais atribuições.

<sup>145</sup> Vide José Manuel RUÍZ ASENCIO, *op.cit.*, pp. 198-199.

reflectora do diálogo desta mesma para os elementos externos – muçulmano e centro-europeu – que, por duas frentes distintas, colidiram com o «rochedo» laurbanense que se revelou fiel a si mesmo, mas dialogante para com as influências exógenas.<sup>146</sup>

Assim, esta realidade – associada a um período de efervescência cultural – terá, certamente, originado uma dinâmica de circulação (e empréstimo) de homens e manuscritos, quiçá um tanto à semelhança do que adivinhamos dos ritmos do mosteiro de Liébana e do próprio Beato ao conceber o *Comentário* arquetípico. Esta circulação promoveu, desta forma, a geração de uma troca de intensas influências, não somente do ponto de vista dos conteúdos literários e iconográficos<sup>147</sup>, como também da criação ou transmissão do próprio imaginário cultural de determinadas regiões, propagando-se e influenciando as experiências intelectuais e espirituais, constituindo a obra material a acomodação dessas mesmas experiências, em última instância.

Permanece ainda ignoto o modelo que poderá ter constituído o protótipo da cópia do «Beato» de Lorvão. A demorada e profunda análise levada a cabo por Peter Klein, visa compreender as relações entre os modelos do *stemma* I (essencialmente os modelos [C], [E] e [O]), na busca de um hipotético modelo para o «Beato» laurbanense. Conclui, porém, que o exemplar de Lorvão será um dos mais próximos de uma versão original dadas as características pré-românicas que exhibe, sendo provavelmente cópia de um *Comentário* de século X, de meio moçárabe, perdido<sup>148</sup>, bastante mais próximo do original de Beato.<sup>149</sup> Posto isto, resta-nos alinhar com as perspectivas e conclusão deste autor e propor como hipotético modelo seguido o próprio «Beato» de Mumadona Dias, doado em 959 ao mosteiro de Guimarães, casa religiosa que correspondia ao mesmo orago e observância do mosteiro de Lorvão: São Mamede.<sup>150</sup>

---

<sup>146</sup> Jorge da Silva Rocha referiu: «La Sainte-Croix de Coimbra et Sainte-Marie d'Alcobaça représentent l'aculturation sous l'impulsion de l'extérieur tandis que Lorvão représente le dialogue et la cohabitation entre le monde latin, arabe et l'Europe centrale.» – cf. Jorge da Silva ROCHA, *op. cit.*, p. 81.

<sup>147</sup> Sobre os «Beatos» e a circulação de influências, Aires Augusto do Nascimento referiu: «O testemunho mais antigo encontra-se no fragmento do Beato de Silos (Bib. Mon., frag 4), possivelmente ainda anterior ao século X. Os outros testemunhos que vão do século X ao século XIII deixam entrever tanto a autonomia de uma região como as suas relações com outras regiões vizinhas.» – cf. Aires Augusto do NASCIMENTO, «A iluminura hispânica primitiva fragmentos de um universo cultural» [...], p. 115.

<sup>148</sup> A cópia de Burgos Osma, um dos exemplares mais antigos que conhecemos apresenta uma tipologia de emolduramentos semelhante às de Lorvão, constituindo este facto também um indicio da antiguidade do modelo da cópia [L] – cf. John WILLIAMS, «The Illustrated Commentary» [...], p. 53. *Vide* Anexo iconográfico, imagens 23 e 24, p. 141.

<sup>149</sup> *Vide* Peter Klein, *Beato de Liébana: la ilustración* [...], pp. 37 e 41.

<sup>150</sup> IDEM, *ibidem*, p. 42.

Podemos ainda adivinhar, pela própria geografia dos «Beatos» e vicissitudes políticas, que a Península terá possuído múltiplas cópias deste manuscrito em circulação, tal como se verificou com outras obras relevantes no período medieval.<sup>151</sup> É notório que a literatura apocalíptica tenha constituído um género de culto constricto a esta região, facto porventura fundamentado pelos séculos de depredações muçulmanas que poderão justificar a constante actualidade desta obra em contexto hispânico.

Tal como referido, a temível irrupção almóada fora sentida no período de produção do códice laurbanense, podendo então encontrar-se na base de acentuadas preocupações escatológicas, tendo esta ofensiva constituído certamente a verdadeira corporalização da hoste maléfica aos olhos desta comunidade monástica ou, simplesmente, dos arautos do conjunto de sinais que preconizariam o término da primeira Idade terrena.<sup>152</sup>

No entanto, dada a ignorância das reais motivações para a concepção desta obra, resta-nos estimar que, considerando a data da sua elaboração e as contingências sociais e espirituais que temos notícia, a sua replicação poderá ter constituído uma resposta face à extrema ameaça – intrínseca e extrínseca – representada quer pela acção reformista e unificadora da Igreja, quer pela facção islâmica.

O *Apocalypse* seria então a parábola do fim dos tempos e o seu *Comentário* o manual para o exercício e preparação do momento final que, mais do que um cálculo numérico ou premonição, se adivinhava como uma evidência crescente.

---

<sup>151</sup> Exemplo anterior do fenómeno de circulação de códices, visando as suas reproduções, foi o caso da famosa *Crónica Moçárabe de 754*, que viajou para Norte pela mão de moçárabes, sendo copiada na região da Galiza por volta de 800 e, seguidamente, em Oviedo, Rioja, Burgos, Saragoça e Pamplona. Também foi conhecida uma cópia na região de Évora-Beja – cf. Aires Augusto do NASCIMENTO, “O «scriptorium» medieval, instituição matriz do livro [...], p. 89. Ainda sobre a circulação de códices na Península Ibérica vide Augusto do NASCIMENTO, “A iluminura hispânica primitiva [...], pp. 113 e 118; vide Manuel C. DÍAZ Y DÍAZ, *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*, León, Centro de Estudios e Investigación «San Isidoro», 1983.

<sup>152</sup> Devemos ainda salientar que para além deste aspecto, a ofensiva almóada poderá ter influenciado a produção artística e consequentemente a estética vigente, sendo uma questão que consideramos merecedora de estudos mais demorados, de modo a apurar as transmissões culturais e artísticas operadas durante o processo de invasão e fixação da potência religiosa berbere em território português. O esquematismo e as preocupações geométricas que reconhecemos na arte almóada (em particular nas iluminuras e na decoração arquitectónica) poderão constituir um caminho de extrema relevância para a compreensão das próprias características estilísticas da iluminura desta região, concebida durante os séculos XII e XIII. Sobre as qualidades da iluminura almóada vide Marianne BARRUCAND, “Les Enluminures de l’époque almohade: frontispices et ‘Unwan-s’in, *Los Almohades: Problemas y Perspectivas* (dir. Patrice CRESSIER, et. al), vol. I, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 71- 121.



## **PARTE II:**

### **A SIMBÓLICA DO NÚMERO E DA FORMA GEOMÉTRICA NO «BEATO» DE LORVÃO: RELEVÂNCIA ARITMOLÓGICA E MENSAGEM ESPIRITUAL**

## **1- A «Ciência numérica»: das correntes da Antiguidade à exegese medieval**

Objectos incessantes de estudo e devoção, o número e a forma geométrica constituem, desde a Antiguidade, um sério pretexto de elucubrações simbólicas, tendo sido cultivados não somente como elementos quantificadores, mas enquanto agentes qualitativos – arquétipos ou essências – auxiliares para a compreensão da realidade, física e metafísica.

Com o florescimento e estruturação de um imaginário assente sobre a «Numerologia»<sup>153</sup> ou «ciência numérica»<sup>154</sup>, os mais variados campos artístico-intelectuais verificaram uma forte presença destes elementos, entendidos como gérmen do conhecimento e da harmonia cósmica e anímica<sup>155</sup>, como a única verdade totalmente mensurável e, portanto, absoluta.

Diversos foram os teólogos e Padres da Igreja – grega e latina – que terão reconhecido a importância da análise e entendimento da «mística do número»<sup>156</sup>, atentando sobre os múltiplos contextos – cosmológico, histórico, cronológico, litúrgico, escatológico<sup>157</sup> – em que este se evidencia nas Sagradas Escrituras. A premissa Deus é medida, número e peso<sup>158</sup> foi, deste modo, o primeiro grande «utensílio mental» para a sua perscrutação no seio da Cristandade. Deus era tomado como proporção de todas as coisas criadas, de todos os seres e o demiurgo de toda a beleza e perfeição revelada.

---

<sup>153</sup> Por «Numerologia» ou «Aritmologia» entendemos a ciência que, desde a Antiguidade, procura explicar os sentidos simbólicos dos números e o modo com o macro-cosmos e o micro-cosmos se formam e estruturam de acordo com as suas leis. O Cristianismo encontrou-se na confluência de duas tradições numerológicas particulares: a clássica (de matriz pitagórica) e hebraica, a favor da exegese bíblica. Foi considerada uma ciência mística concordante com os valores da Igreja: *religioni conueniunt*, como Isidoro de Sevilha a definiu – cf. ISIDORO HISPALENSIS, *Liber Nvmerorum*, Paris, Les Belles Lettres, 2006, pp. XX – XXIV.

<sup>154</sup> Expressão utilizada por Leslie FREEMAN, *op. cit.*, p. 40.

<sup>155</sup> Vide Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, “Número”, in *Dicionário dos Símbolos – Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, Lisboa, Teorema, 1982, pp. 478- 479, ref. 478.

<sup>156</sup> Vide Leslie FREEMAN, *op. cit.*, p. 45.

<sup>157</sup> IDEM, *ibidem*, p.45.

<sup>158</sup> Formulação que podemos encontrar no *Livro da Sabedoria*: Sb 11.20. Também São Bernardo de Claraval nas suas meditações em torno da condição divina referiu, em *De Consideratione*, que Deus é «comprimento, largura, altura e profundidade», corroborando as considerações do *Livro da Sabedoria*, numa equação ainda mais precisa que evoca a base da estruturação e as qualidades inerentes a uma das principais corporalizações divinas: a catedral.

Foi a corrente Pitagórica<sup>159</sup> e, consequentemente, as concepções platónicas<sup>160</sup> e neo-platónicas que constituíram as filosofias precursoras e basilares para o desenvolvimento do pensamento numerológico medieval, que as assimilou, essencialmente, através da obra e considerações do vetusto teólogo: Santo Agostinho de Hipona.<sup>161</sup> Este foi inquestionavelmente um dos genitores da simbólica numérica na Igreja Latina<sup>162</sup>, ao encarar a necessidade de uma auscultação dos seus sentidos qualitativos nas Escrituras, na perspectiva do encontro da chave para a grande Revelação.<sup>163</sup> Seguindo os princípios dos seus antecessores, reforçou a «ideia ternária» da geração divina, numa fórmula de maior apuro e rigor. Deus passou, então, a ser entendido como medida, cálculo e peso, o reflexo dos três passos da Criação: *modus, species et ordo*. Santo Agostinho restabeleceu, de igual modo, um sentido para os principais algarismos bíblicos,

---

<sup>159</sup> Por pitagóricos ou pitagorismo entendemos escola ou grupo de seguidores do pensamento filosófico-matemático desenvolvido pelo filósofo grego Pitágoras de Samos no século V a.C. De acordo com a tradição, (da qual pouco conhecemos para além dos registos escritos dos seus seguidores, como Parmenides, Filolau ou Platão) o pitagorismo desenvolveu-se em duas escolas distintas: uma primeira de base matemática que visava o aprofundamento dos estudos científicos-rationais e uma segunda vertente assente, essencialmente, sobre os aspectos mais espirituais e ritualísticos, sensíveis às virtudes do número na sua qualidade de organizador cósmico. O conhecimento era transmitido, secretamente, e por via exclusivamente oral, coexistindo ambas as escolas como espécie de «confraria», cujo juramento de fraternidade se fundava sobre os princípios da *tetráctris* (que contempla a base de todo o conhecimento), enaltecendo a figura de Pitágoras como o transmissor desse princípio. Num sentido lato, os pitagóricos advogaram, primordialmente, a ideia da transmigração da alma e do modo como o domínio dos números constitui e determina a verdadeira natureza de toda a existência. Apesar de não podermos afirmar, cabalmente, qual a totalidade de ideias que estiveram no âmago do pensamento pitagórico (dado o carácter, verdadeiramente, disperso e insuficiente de informação de que dispomos), conhecemos grande parte da sua doutrina por meio de correntes que se desenvolveram *a posteriori* sobre estas bases, como o platonismo e o neo-platonismo. A obra *Metafísica* de Aristóteles constituiu, igualmente, uma das fontes que mais nos elucida em torno da filosofia e princípios pitagóricos. Sobre este assunto *vide* Matilda GHYKA, *Le nombre d'or: rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, Paris, Gallimard, 2000.

<sup>160</sup> Platão, filósofo ateniense que, seguindo a tradição matemática pitagórica, foi considerado um dos precursores do simbólica numérica. Esta nomeação deve-se, essencialmente, ao *Timeu*, obra redigida em cerca de 360 a.C., na qual se debruça sobre a natureza do mundo físico e etéreo, sobre os propósitos e propriedades do universo, teorizando acerca do número, da proporção áurea, como elementos chave da Criação. Esta foi considerada uma obra de extrema importância no período medieval, constituindo a base do neoplatonismo e sendo alvo de estudos e comentários, particularmente, no século XII, por parte dos teólogos da Escola de Chartres, como Thierry de Chartres – *vide* Jean-Pierre BRACH, *op. cit.*, p. 16.

<sup>161</sup> *Vide* Peter Brown, *Augustin of Hippo – a biography*, Berkeley, University of California Press, 2000.

<sup>162</sup> *Vide* Jean-Pierre BRACH, *op. cit.*, p. 46.

<sup>163</sup> Em *De Libero Arbitrio*, 1, XI, Santo Agostinho demonstrou esse carácter fundamental, onnipresente do número no universo: *Intuere caelum et terram et mare et quaecumque in eis vel desuper fulgent, vel deorsum repunt vel volant vel natant; formas habent, quia numeros habent: adime illis haec, nihil erunt.* – cf. AGOSTINHO DE HIPONA, *Obras filosóficas*, tomo III, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1947, p. 380. «Contempla o céu, a terra e o mar e todos quando nele existem e os astros que brilham no firmamento, os animais que caminham pela terra, as aves que voam pelo ar e os peixes que nadam no mar e verás que tudo tem a sua beleza, porque tem os seus números.» (tradução nossa).

atentando, com particular minúcia, sobre os dez primeiros. Sugeriu assim que entre a unidade («demiurgo numérico», do qual todos os restantes algarismos descendem, não sendo considerado, porém, um número à luz das considerações pitagóricas) e a década estaria contido o simbolismo do conhecimento, desenvolvimento e organização de todo o universo. Baseava-se assim no princípio pitagórico da *Tetráctis*<sup>164</sup> (ou quaternário), cuja progressão aritmética – 1+2+3+4 – tem como produto a década. Devemos salientar que o bispo africano incidiu, do mesmo modo, sobre números que superam este valor (mas que com ele se relacionam) na sua demanda pela interpretação dos sentidos ocultos dos textos sagrados.<sup>165</sup> É em obras como *De Civitate Dei*, *De Libero Arbitrio* ou *De quantitate animae* que nos são dadas a conhecer diversas das suas considerações aritmológicas sendo, porém, francamente dispersas as suas reflexões deste carácter. Seguidor fiel da especulação numérica do bispo de Hipona (assim como de outros teólogos predecessores, como Cassiodoro ou Gregório Magno), Santo Isidoro de Sevilha<sup>166</sup> – personalidade fundamental no seio da tradição espiritual hispânica – dedicou igualmente os seus exercícios exegéticos a esta ciência. Apesar de, na realidade, evidenciar um carácter mais compilativo do que interpretativo, o bispo hispalense prima por inaugurar um conjunto coerente e compacto de escritos subordinados a este tema. Referimo-nos, pois, ao *Liber Nvmerorum*<sup>167</sup> (a este atribuído)

---

<sup>164</sup> Por *Tetráctis* ou quaternário entendemos a série dos quatro primeiros números, cuja soma perfaz a dezena: 1+2+3+4=10. De acordo com o entendimento simbólico pitagórico – que inaugurou este princípio- a *tetráctis* reveste-se de um carácter sagrado, encerrando em si a chave do conhecimento universal (terrestre e divino) e a fonte da natureza eterna. Este princípio ganhou corpo, formando um triângulo cujos lados possuem quatro números, sendo o topo constituído pela unidade e a base pelo número quatro. Foi, igualmente, sobre esta fórmula que se fundou o juramento pitagórico, cujos discípulos prometiam honrar os ensinamentos de Pitágoras e a sua explicação da realidade por meio desta equação. Em termos musicais, significa o conjunto de notas perfeitas (acorde), a harmonia. Sobre este assunto vide Matilda GHYKA, *op. cit.*

<sup>165</sup> Não se deve pois, desprezar a teoria dos números de que as Sagradas Escrituras, em muitas passagens, desvendam o alto valor aos que as estudam com atenção. – vide AGOSTINO DE HIPONA, *A Cidade de Deus*, vol. II, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p. 1064.

<sup>166</sup> Sobre este teólogo vide Jacques FONTAINE, *Isidore de Séville: genèse et originalité de la culture hispanique au temps des Wisigoths*, Turnhout, Brepols, 2000.

<sup>167</sup> Apesar da usual dificuldade de datação dos tratados de Isidoro de Sevilha, estima-se que o *Liber Nvmerorum* terá sido redigido entre os anos 612- 615. O tratado consiste numa análise dos sentidos simbólicos dos números bíblicos, analisados individualmente, desde a unidade ao número sessenta, visando explorar os princípios da estruturação cósmica por meio do algarismo. A sua originalidade reside, essencialmente, na sua forma (não tanto no conteúdo), primando, contudo, pela coroação da longa tradição desta ciência – cf. ISIDORO HISPALENSIS, *Liber Nvmerorum*, Paris, Les Belles Lettres, 2006, p. XXV. Afirmando-se como a maior compilação de noções aritmológicas da Alta Idade Média *Liber Nvmerorum* constituiu, assim, um precioso auxiliar para a compreensão desta ciência e para a sua acomodação à nossa metodologia de análise.

e às *Etymologiae* III, como fontes de maior relevância. A primeira obra – dedicada aos números nas Sagradas Escrituras – constitui uma das fontes de maior importância (apesar da sua descrição à luz da historiografia actual) para o estudo e entendimento da analogia numérica medieval e a primeira obra que sistematiza as principais relações simbólicas da Numerologia cristã<sup>168</sup>, influenciando, certamente, todo o entendimento e experiência espiritual na Alta Idade Média hispânica.<sup>169</sup> Por seu lado, as *Etymologiae* III constituem muito mais um compêndio matemático – a nível do cálculo, da geometria, da música e da astronomia – do que uma profunda análise hermenêutica. Contudo, no ponto intitulado *Quid praestent numeri*, Santo Isidoro sintetiza a importância e finalidade – física, moral e mística do número na tradição e imaginário ocidental, referindo: *Ratio numerorum contemnenda non est. In multis enim sanctarum scripturarum locis quantum mysterium habent elucet. (...) Omnia in mensura et numero et pondere fecisti. Senarius namque [numerus] qui partibus suis perfectus est, perfectionem mundi quadram numeri [sui] significatione declarat. Similiter et quadranginta dies, quibus Moyses et Helias et ipse Dominus ieiunaverunt, sine numerorum cognitione non intelleguntur. Sic et alii in scripturis sacris numeri existunt, quorum figuras nonnisi noti huius artis scientia solvere possunt. (...) Per numerum siquidem ne confundamur instruimur. Tolle numerorum in rebus omnibus, et omnia pereunt. Adime saeculo conptum, et cuncta ignorantia caeca complectitur, nec differri potest a caeteris animalibus, qui calculi nesciunt rationem.*<sup>170</sup>

Torna-se, deste modo, evidente a real dimensão que o número assume nas estruturas mentais da época, atribuindo-lhe a função incontornável de estabelecer a diferenciação –

---

<sup>168</sup> Cf. ISIDORO HISPALENSIS, *Liber Nnumerorum* [...], p. XXIV.

<sup>169</sup> Saliente-se que, de acordo com o inventário dos testemunhos de códices visigóticos levado a cabo por Díaz y Díaz, entre os textos não litúrgicos são as obras de Isidoro de Sevilha que encontram maior expressão e se manifestam em maior número – cf. José MATTOSO, “O imaginário da iluminura medieval” [...], p. 113.

<sup>170</sup> Cf. ISIDORO HISPALENSIS, *Etimologias*, vol. I, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1993, pp. 424 e 426. «Não se deve menosprezar a ciência dos números. Em muitas passagens das Sagradas Escrituras é enfatizado o quão profundo é o mistério que os envolve. (...) Tudo foi criado com medida, número e peso. Assim, o número seis, que é perfeito nas suas partes, põe em evidência a perfeição do mundo. Do mesmo modo que, sem o conhecimento dos números não se pode compreender os quarenta dias que Moisés, Elias e Nosso Senhor jejuaram. Surgem também, nas Sagradas Escrituras, outros números cujo sentido não podem entender, se não os que conhecem a ciência desta arte. (...) Graças ao número aprendemos a não ser enganados. Suprime o número em todas as coisas e tudo se extingue. Retira ao tempo o seu cômputo e todo ficará envolto na cega ignorância: o homem não poderia diferenciar-se dos restantes animais, que ignoram a noção do cálculo.» (tradução nossa).

cognitiva e existencial – do ser humano face às restantes espécies, afastando-o da ignorância, do erro e do engano e instruindo-o nos «mistérios» eternos.

Subordinada e dependente desta ciência, a geometria – *est disciplina magnitudinis et formarum*<sup>171</sup> – abarca, segundo Santo Agostinho<sup>172</sup>, as mesmas exigências espirituais do número.<sup>173</sup> Seguindo um princípio aritmético análogo, a «ciência das formas» surge como auxiliar e suporte de reflexão em torno das qualidades do divino, constituindo também as suas propriedades elementos que corroboram as verdades sublimes e metafísicas.<sup>174</sup>

As presentes considerações surgem assim como forte indício da relevância que ambos os campos assumem na visão espiritual medieva, influenciando de forma fundamental na génese e na natureza de toda a criação. Não nos surpreende portanto que Beato de Liébana tenha seguido esta tradição específica na elaboração do seu *Comentário*<sup>175</sup>, não somente do ponto de vista estrutural e textual<sup>176</sup>, como pictórico, inspirando-se de certo nos símbolos que lhe foram legados pela tradição bíblica, pela Patrística, pela literatura eclesiástica e pelos autores clássicos que incorporavam as crenças e as práticas religiosas do seu tempo.<sup>177</sup> A «ciência aritmética» era também para o monge de Liébana um importante suporte para o treino da hermenêutica e via para alcançar a verdade divina.<sup>178</sup> Através desta revigorou a sua mensagem, tornando-a «espaço» de reflexão,

---

<sup>171</sup> Vide ISIDORO HISPALENSIS, *Etimologias* [...], p. 422. «É a ciência da medida e das formas» (tradução nossa).

<sup>172</sup> Na sua obra *De quantitate animae*, Santo Agostinho dedica diversos capítulos à meditação em torno das formas geométricas e da sua perfeição e, numa estrutura de diálogo, reflecte em torno da sua formação, evidenciando discretas analogias e meditações ontológicas.

<sup>173</sup> Cf. Jean-Pierre BRACH, *op. cit.*, p. 50.

<sup>174</sup> Vide Jacques THOMAS, *La Divine Proportion – mesure, nombre et poids – études de symbolique chrétienne*, Paris, Archè editit, 1993, p. 74.

<sup>175</sup> No Livro IV do *Comentário ao Apocalipse*, também Beato citou esta mesma passagem de Isidoro de Sevilha, autor que o monge de Liébana tomou como fonte e paradigma para a sua obra. A presente citação comprova, assim, a importância e destaque que o número assumiu para Beato e como este autor se revela herdeiro da tradição simbólica advogada pelo bispo sevilhano.

<sup>176</sup> Como analisou Leslie Freeman, o *Comentário ao Apocalipse* de Beato encontra-se estruturado de um modo bastante específico, sendo este facto o elemento que considera ser o ponto máximo de originalidade do monge de Liébana ao conceber a sua obra. A estrutura interna do *Comentário* denota evidentes preocupações numerológicas e uma trama matemática premeditada. Salientamos o facto deste se organizar num conjunto de doze livros que apresentam ciclos de divisões de sete momentos: seis pontos para explicação dos temas e o sétimo para recapitulação, numa possível analogia –  $6+1=7$  – aos seis dias da criação e ao sétimo término-transaccional. Sobre este assunto vide Leslie FREEMAN, *op. cit.*, ref. pp. 43-50.

<sup>177</sup> IDEM, *ibidem*, p.33.

<sup>178</sup> Ressalvamos o exemplo mais flagrante da importância que Beato de Liébana (e os seus contemporâneos) atribuíam ao número: os fólios da Sabedoria ou Nomes do Anti-Cristo, que no código de Lervão correspondem aos fólios 167 e 167v. Estes constituem um grupo de anagramas onde se calcula os

meditação e um caminho a percorrer para os seus leitores disertos e iniciados nesta «arte».<sup>179</sup> Beato visava, assim, nas suas obras, colocar números em relação entre si, de forma a obter correspondências e equivalências paradigmáticas: em primeira instância, para a apreensão dos sentidos – imediato e mediato – das Escrituras, mas perspectivando, para além disso, a preparação da vigília do fim dos tempos e a instrução para os acontecimentos reservados para o futuro, através destes símbolos. Também este autor, à semelhança dos seus antecessores, considerava o número, o cálculo e necessariamente a Geometria, a chave de todas as chaves para a compreensão da obra de Deus.<sup>180</sup>

Assim, a recriação da ordem numérica num plano terreno era entendido como *mimesis* da grande Obra: a concretização de um arquétipo determinado *a priori* pelo agente criador, num acto de sublimação; a concepção de um microcosmos à imagem do macrocosmos em que se inseria.

Assim, a onisciência divina era metaforizada na missão do *artifex* que, através do seu mester, se torna instrumento, cultor da mensagem de Deus e autor de objectos rituais de devoção: *et omnium quidem formarum corporearum artifices homines in arte habent numeros, quibus coaptant opera sua: et tamdiu manus atque instrumenta in fabricando movent, donec illud quod formatur foris, ad eam quae intus est lucem numerorum relatum, quantum potest impetret absolutionem, placeatque per interpretem sensum interno iudici supernos numeros intuenti. Quaere deinde artificis ipsius membra quis moveat; numerus erit: nam moventur etiam illa numero.*<sup>181</sup> Este aspecto poderá,

---

números correspondentes ao nome do Anti-Cristo, questão associada à descrição presente em Ap 23, 1-5. Sobre este assunto vide Jorge da Silva ROCHA, *op.cit.*, pp. 460-468.

<sup>179</sup> Expressão utilizada por Isidoro de Sevilha para caracterizar a capacidade de entendimento do fenómeno numérico: *Sic et alii in scripturis sacris numeri existunt, quorum figuras nonnisi noti huius artis scientia solvere possunt* – vide ISIDORO HISPALENSIS, *Etimologias* [...], p. 426 (sublinhado nosso).

<sup>180</sup> Vide Leslie Freeman, *op. cit.*, p. 47.

<sup>181</sup> Cf. AGOSTINHO DE HIPONA, *Obras filosóficas*, tomo III, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1947, p. 130 (*De Libero Arbitrio*). «Até mesmo os artífices de belezas corpóreas [objectos tangíveis], nas suas obras, fazem uso dos seus números, conforme os quais executam as suas obras e não cessam nem no seu empenho, nem no manejo dos seus instrumentos, até que a obra ganhe forma exterior, chegue a alcançar, se é possível, a perfeição desse exemplar ideal e obtenha, por meio dos sentidos exteriores, a aprovação do juiz interno, que tem sempre em vista os números superiores. Se procuras depois saber qual é o motor [força anímica] dos seus braços [mãos, membros], verás que é o número, pois se movem [braços, mãos...] com cálculo [de forma matemática, precisa, para a criação das obras]», (tradução nossa).

então, ter constituído, de igual modo, uma das metas das ilustrações do *Comentário ao Apocalipse* de Beato de Liébana e das suas múltiplas cópias.<sup>182</sup>

### 1.1- O número e a forma geométrica nas ilustrações do «Beato» de Lorvão

Pautando-se e distinguindo-se pelo carácter verdadeiramente *sui generis* das suas iluminuras, a originalidade do *Comentário* de Lorvão reside, até hoje, nas singularidades estilísticas e características formais incomuns<sup>183</sup> que podemos apreciar no seu *corpus* ilustrativo, diferenciando-se, assim, a este nível, da grande maioria das cópias e fragmentos remanescentes.

Contudo, para além destas particularidades fundamentais, denota, de igual modo, acentuadas especificidades iconográficas, influenciando este aspecto, necessariamente, na manifestação e peso que as formas que nos propomos a estudar (numérica e geométrica) assumiram no programa iconológico deste exemplar.

Herdeiro do profuso imaginário do *Livro do Apocalipse*, foi então possível verificar acentuadas preocupações numerológicas presentes na imagética deste manuscrito, tendo como objectivo primeiro corporalizar, de forma fiel, os episódios bíblicos (como

---

<sup>182</sup> A título exemplificativo do carácter ritualístico das imagens do *Comentário ao Apocalipse* de Lorvão, destacamos um aspecto que se revela verdadeiramente curioso nesta cópia. Do ponto de vista da «mise-en-page» (concretamente dos emolduramentos das ilustrações), é verificável uma tendência particular para a criação de estruturas imperfeitas, exclusivamente, aquando da presença de personagens associadas ao mal, tal como podemos observar nos fls. 43, 171, 181v., 186v., 191, 200, 201, 203v. Estas características não são verificáveis em nenhuma outra situação e desta forma cremos que evidencia (indo ao encontro do que, preliminarmente, Jorge da Silva ROCHA, *op. cit.*, p. 114 e 715 referiu) uma clara opção do ilustrador de associar estruturas imperfeitas a agentes maléficis, resguardando o domínio da perfeição e ordem geométrica para as representações de agentes do bem. Mais do que um claro carácter simbólico latente, este manuscrito denota uma intenção ritualística, cujo conteúdo espiritual precede a forma e o exercício da ilustração constitui, igualmente, um exercício de devoção: atribuindo a imperfeição ao plano do caos e a perfeição ao plano da ordem, numa dinâmica de oposição e dualismo característico da literatura apocalíptica. Em nenhuma outra cópia se verifica, tão vincadamente, esta tendência, levando-nos a questionar se o copista e ilustrador do códice de Lorvão teria presente um modelo que apresentaria, de antemão, estas características, ou se terá constituído apanágio da cópia laurbanense.

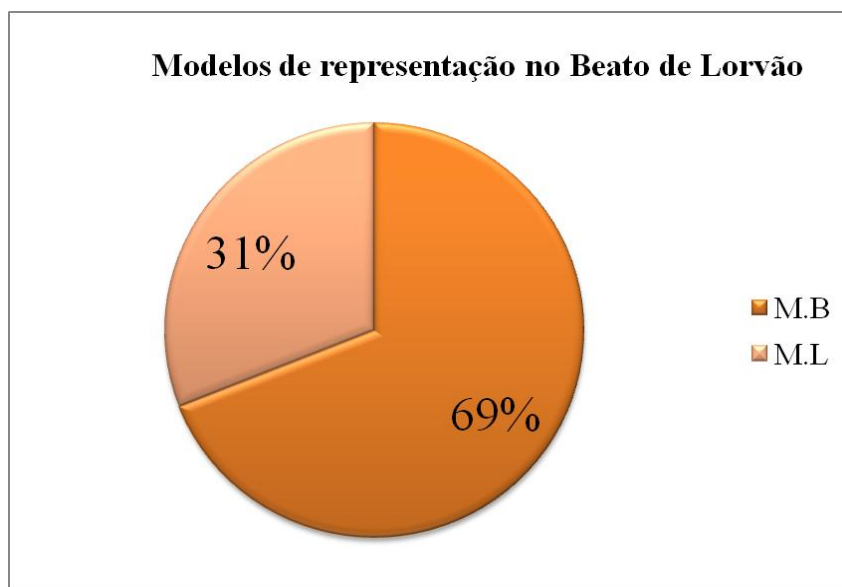
<sup>183</sup> Referimo-nos, pois, a determinadas características da «mise-en-page», como a relação entre os emolduramentos e natureza dos agentes figurados (características apenas verificada no «Beato» de Lorvão), ou mesmo a cor destas iluminuras, tão invulgar no panorama dos *Comentários* hispânicos, dada a sua paleta, verdadeiramente, reduzida. Para uma compreensão mais profunda dos contextos – materiais, sociais e até simbólicos – de produção deste manuscrito, também este aspecto cumpre ser, rigorosamente, estudado.



sabemos profundamente comprometidos a nível aritmológico), não apenas do ponto de vista da narrativa, mas, principalmente, numa perspectiva alegórica.

Assim, visando analisar estes campos simbólicos e a sua associação iconográfica e conceptual, procurámos identificar os grupos figurativos predominantes – como sejam: astros, agentes divinos, agentes maléficos, homens, animais, elementos arquitectónicos – e, através de um processo de contagem (incidindo sobre cada ilustração, individualmente), reconhecer eventuais padrões de ocorrência numérica entre os mesmos.<sup>184</sup> Este método contabilístico, juntamente com a consequente interpretação qualitativa dos resultados, permitiu-nos então constatar que tanto o número como a forma geométrica surgem no manuscrito de Lorvão ao serviço da apreensão das próprias *storiae*, desempenhando um importante papel enquanto vectores das mensagens espirituais ou diferentes planos da ordem divina que aí se encontram representados.

Deste modo, ao compararmos as restantes ilustrações da família I, IIa e IIb com as suas semelhantes no exemplar [L], foi possível apurar com exatidão o grau de especificidade compositiva deste modelo ilustrativo (modelo de Lorvão ou cânone ilustrativo particular: **M.L.**).<sup>185</sup> Notamos que em 31% dos casos (correspondente a vinte e duas iluminuras) este apresenta soluções iconográficas divergentes ao paradigma seguido



**Figura 1** – Gráfico circular referente aos paradigmas de ilustração seguidos no *Comentário ao Apocalipse* do Mosteiro de Lorvão.

<sup>184</sup> Vide Anexo gráfico-documental, Anexo 5, pp. 126 e 127.

<sup>185</sup> No sentido de melhor ilustrar a contabilização realizada para a obtenção destes resultados vide Anexo gráfico-documental, Anexo 4, pp. 124 e 125.

pelas restantes cópias sobreviventes (modelo dos «Beatos» ou cânone ilustrativo geral – **M.B.**), permitindo-nos intuir que, mediante a percentagem de diferenciação iconográfica do manuscrito laurbanense em relação ao cânone ilustrativo geral, também o seu discurso simbólico se preenche de particularidades.

O grau de originalidade desta cópia é algo que, no entanto, não podemos afirmar ou analisar de forma absoluta, visto não possuímos qualquer indício de qual terá constituído a sua fonte ou ainda o método de reprodução que a originou. Cremos, contudo, que estes particularismos se devem ao modelo seguido pelo ilustrador que, de certo, apresentaria as características hoje reconhecíveis na cópia laurbanense. A possibilidade de o arquétipo se tratar de um exemplar dos finais do século IX ou inícios do século X (e portanto cópia retraçável do original de Beato) transforma este códice numa «janela» para a estética e imaginário da Alta Idade Média hispânica<sup>186</sup>, materializado neste ímpar exemplar tardio na tradição dos «Beatos».

### **1.1.1 – O número: análise quantitativa**

O estudo rigoroso das iluminuras em causa permitiu-nos compreender a dupla natureza da manifestação numérica no *Comentário* de Lorvão, notando, como foi dito, que estas imagens ultrapassam a «barreira» da simples ilustração do conteúdo textual, demonstrando, em diversas ocasiões, autonomia e descomprometimento em relação ao cânone ilustrativo geral. São precisamente essas opções figurativas que evidenciam o peso e relevância que o número adquiriu na presente cópia, pois assume-se muitas vezes independente, revestido de uma intencionalidade específica, não direccionada ou condicionada unicamente pelas Sagradas Escrituras. A aplicação destes parâmetros deveu-se, de certo, à regra de um modelo anterior ou directrizes superiores<sup>187</sup>, conduzindo (e auxiliando) o ilustrador na composição do programa simbólico deste códice.

Deste forma, e para um entendimento mais amplo desta questão, tivemos em consideração os padrões aritméticos que se evidenciam, não somente de ponto de vista

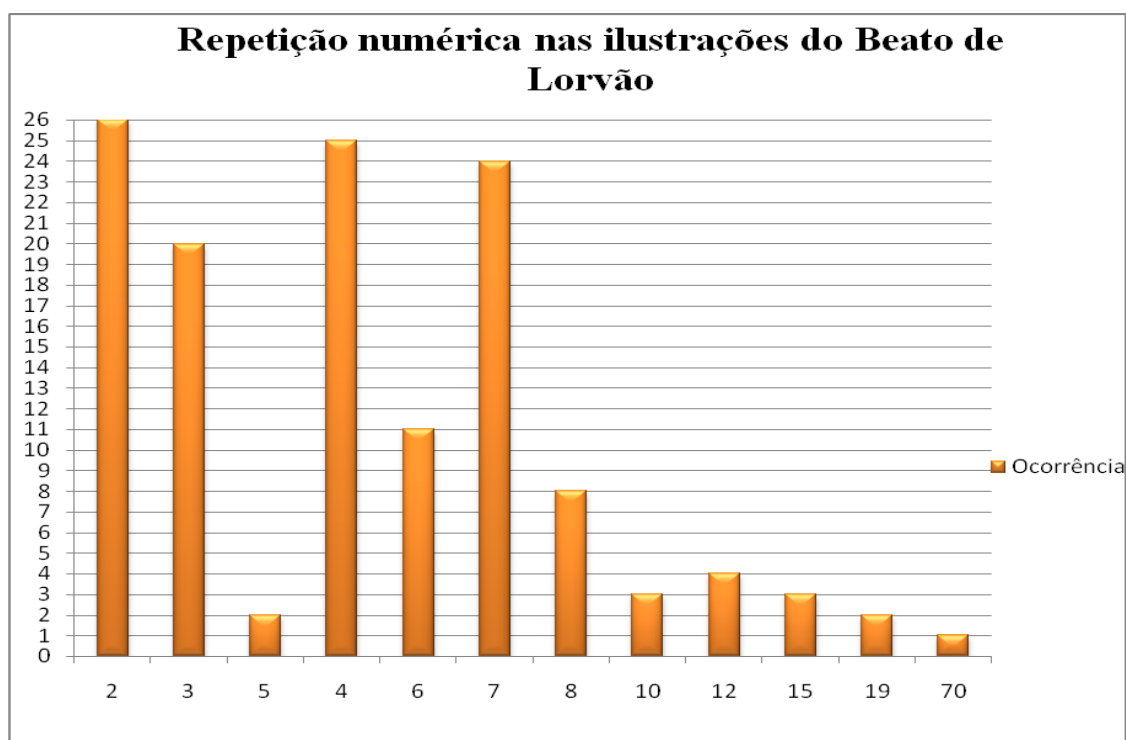
---

<sup>186</sup> *Vide infra* p. 117.

<sup>187</sup> No Concílio de Niceia, em 787, estabeleceu-se que a composição de imagens religiosas devia obedecer, unicamente, aos princípios da Igreja e tradição Patrística estabelecidos pela entidade encomendante, afastando qualquer rasgo de originalidade compositiva por parte do artífice executante – cf. Jacques THOMAS, *op. cit.*, p.104.

iconográfico, como também na estruturação, planificação e emolduramentos das ilustrações.<sup>188</sup> A manifestação do número foi então analisada no seu sentido lato, visando perscrutar a carga e preponderância que este deteve na concepção e na escolha do programa iconográfico e alegórico da cópia.

Cumprе referir que, de um universo de setenta e uma imagens, considerámos um total de cinquenta e seis sobre as quais nos debruçámos para este exercício, uma vez que – seguindo o processo analítico acima descrito – constatamos inexpressividade numerológica em quinze iluminuras no presente manuscrito. Salientamos ainda que o a ilustração do *mappa-mundi* não foi igualmente contemplada no presente estudo, dada a sua natureza fragmentária e, portanto, inconclusiva.



**Figura 2** – Repetição numérica nas ilustrações do «Beato» de Lorvão

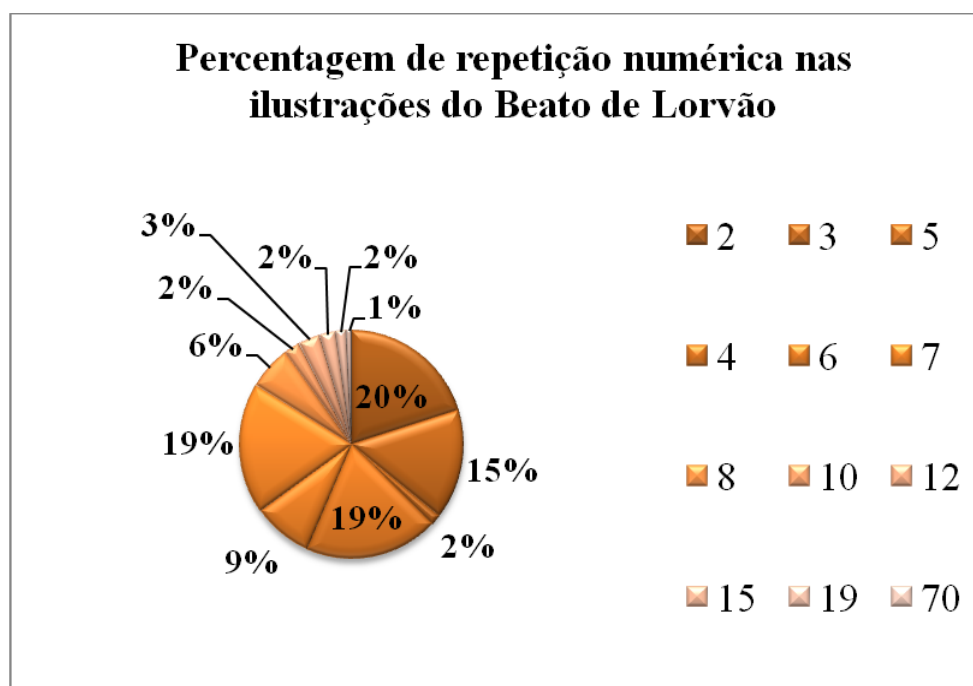
O presente gráfico – indicador da ocorrência numérica no códice laurbanense – revela a preponderância de um grupo de doze números no panorama geral. Destacamos então: o

<sup>188</sup> Vide Anexo iconográfico, imagem 8, p. 136.

número **dois** (26 ocorrências), seguido do **quatro** (25), **sete** (24) e **três** (20) como elementos predominantes; apresentando igualmente o **seis** (11), **oito** (8), **doze** (4), **dez** e **quinze** (3) um considerável grau de expressividade. Contudo, ressaltamos que números como **cinco**, **dezanove** (2) e **setenta** (1), foram, do mesmo modo, contabilizados e considerados dada a relevância simbólicas das suas presenças. Muito embora a unidade não se encontre representada graficamente na nossa sondagem (elemento que preferimos não incluir dado o seu carácter não numérico que à luz da «ciência aritmológica» assume), iremos dedicar-lhe igual atenção, tendo por fim entender as suas propriedades e acepções.

De resto, a hegemonia dos números até à dezena deve-se de certo à importância simbólica a estes atribuída pela (e desde) filosofia pitagórica. Entre a unidade e a dezena – o elemento criador, divino (1) e a potência universal (10) – encontram-se todos os restantes números primordialmente gerados sendo, precisamente, estes os que demonstram o mais elevado registo de ocorrências na totalidade neste manuscrito.

O diagrama que ora apresentamos demonstra, em termos percentuais, a mancha ocupada pelos números analisados no «Beato» português, transmitindo, de forma mais clara, a sua supremacia e frequência destes elementos ao longo deste códice.



**Figura 3-** Gráfico circular da percentagem de repetição numérica nas ilustrações do «Beato» de Lorvão

Deste modo, apoiados nas fontes supracitadas – das quais o nosso manuscrito se prevê descendente – cumpre agora ser afluída a sua natureza simbólica.

O significado peculiar de alguns algarismos (dos quais temos notícia desde a Antiguidade), permite-nos então estabelecer analogias com as ilustrações deste *Comentário* e, assim, procuramos contacto com o que poderá ter constituído um primeiro nível de interpretação numérica no códice laurbanense. Todavia, como refere Leslie Freeman, os números constituem parte de um universo autenticamente amplo e complexo, detentor de diferentes graus de entendimento, muitos ainda indecifráveis aos olhos (e mentes) dos historiadores contemporâneos. Podem assim ser examinados sobre múltiplas perspectivas, denotando a exigência matemática que a sua interpretação reclama. Estudamo-los então nas suas relações com outros algarismos (como os números múltiplos e os primos), por decomposição nos seus factores, por condensação<sup>189</sup>, através da soma de todos os números desde a unidade ao número dado<sup>190</sup> ou ainda por meio do cálculo e analogia com as formas geométricas.<sup>191</sup> Sublinhamos que a nossa análise se prende, antes de mais, ao estudo dos números de maior relevância nesta cópia e ao modo como, nas suas primeiras instâncias, influem na concepção do programa iconológico. Para isso, definimos como estratégia uma análise deste elemento no seu estado puro (número *per se*), por decomposição<sup>192</sup>, nas relações entre si e com as formas geométricas<sup>193</sup>, visando desta forma entender a sua manifestação e sentidos primeiros nestas iluminuras.

---

<sup>189</sup> Por condensação entendemos a soma de todos os dígitos de um número de modo a obter um número da primeira dezena, exemplo:  $572 = 5+7+2=14 = 1+4=5$ .

<sup>190</sup> À semelhança do princípio da *Tetráctis*:  $4 = 1+2+3+4 = 10$ , sendo quatro o número dado e o dez o resultado da soma de todos os números anteriores a esse mesmo número pré-estabelecido.

<sup>191</sup> Vide Leslie FREEMAN, *op. cit.*, p. 36.

<sup>192</sup> A análise qualitativa por decomposição baseia-se na compreensão da formulação de determinados números por meio da soma, subtração, divisão ou multiplicação dos seus constituintes. Com exemplo salientamos o número sete que surge da junção entre o número três e o quatro –  $3+4=7$  –, ou seja a ordem celeste (três) somada à terrestre (quatro) para originar a plenitude (sete). Outros exemplos *vide infra* pp. 81- 82, 85.

<sup>193</sup> Vide *infra* p. 96-112.

### 1.1.2 – O número nas ilustrações do «Beato» de Lorvão: análise qualitativa

#### a) *De Vnitate*

Muita embora não contemplada nos gráficos propostos, cabe à unidade a primeira de todas as considerações. Em termos filosófico-matemáticos o elemento uno nunca fora entendido como número no seu sentido quantitativo. Antes foi tomado como o primeiro factor, genitor de toda a realidade mensurável<sup>194</sup>, o princípio indivisível e indissolúvel – como que uma mónade – que estabelece e compreende o início e o fim. Não nos é estranho, portanto, que mediante a assimilação deste conceito a metáfora entre a unidade e o ente divino tenha sido concebida à luz da tradição cristã.

Esta clara associação simbólica reclamou, deste modo, o seu lugar na arte, visando reforçar iconograficamente essa comparação e sublimar a existência de um único Deus. Com efeito, não nos surpreende que nas iluminuras laurbanenses encontremos a unidade associada a representações de Deus, Cristo<sup>195</sup> e *Agnus Dei*. Este facto ganha expressão, em particular, nas composições pautadas por uma construção mais complexa ou variada, em que o destaque atribuído a estas entidades não se filia, meramente, aos seus signos – como o nimbo com cruz inscrita – mas, de forma notória, ao número que as define. Ainda que nos pareça evidente esta ideia, torna-se necessário referir que, ao contrário de outras personagens (como o próprio apóstolo João)<sup>196</sup>, Deus ou Cristo não se encontram, em vez alguma, multiplicados corroborando assim o seu carácter único, perfeito e indivisível que reforça um dos primeiros dogmas da Igreja. Os fólhos 12v., 14v, 90, 120, 135, 169, 172v., 191, 196v., 202v., 207, 209v., 210, 217<sup>197</sup>, comprovam como esta premissa se afirma no «Beato» de Lorvão, verificando-se uma

---

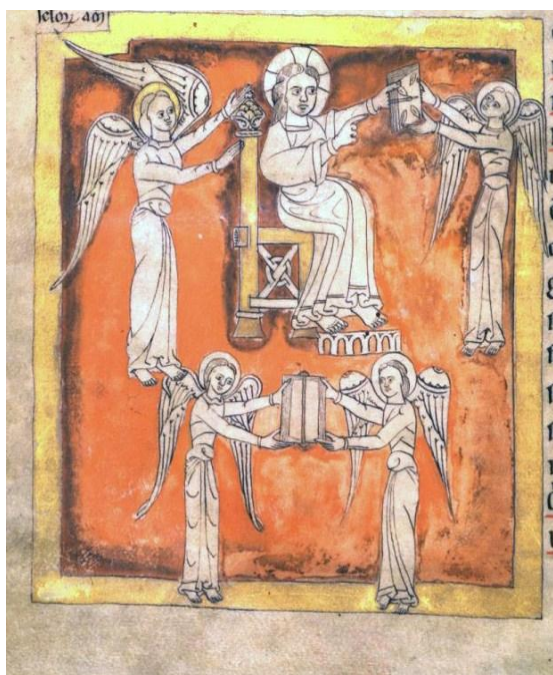
<sup>194</sup> *Numerus autem est multitudo ex unitatibus constituta. Nam unum semen numeri esse, nom numerum.* «O número é uma pluralidade constituída a partir de unidades, pois o uno não é um número, mas sim a origem do número.» (tradução nossa) – vide ISIDORO HISPALENSIS, *Etimologias* [...], p. 424.

<sup>195</sup> Apesar de, simbolicamente, Cristo apresentar uma natureza dual – divina e humana – a sua figuração no *Apocalipse de Lorvão* pretende muito mais ressaltar as suas qualidades ímpares e posicioná-lo como força superior, única e verdadeira, por oposição aos agentes maléficos. Assim assume um estatuto uno, sendo caracterizado pelo número um, à semelhança do Pai.

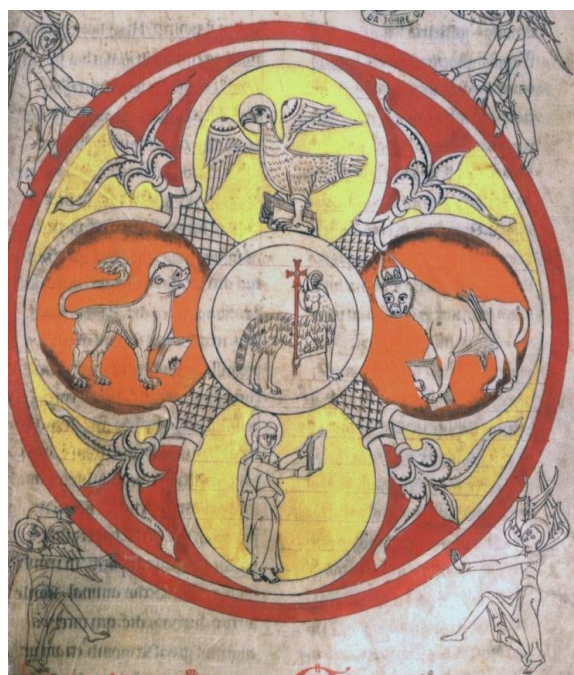
<sup>196</sup> Exemplos de composições no *Comentário de Lorvão* que evidenciam o fenómeno de desdobramento de personagens – vide Anexo iconográfico, imagem 7, p. 135.

<sup>197</sup> Vide Anexo iconográfico, imagens 14, 15, 21, 22, pp. 139 e 141.





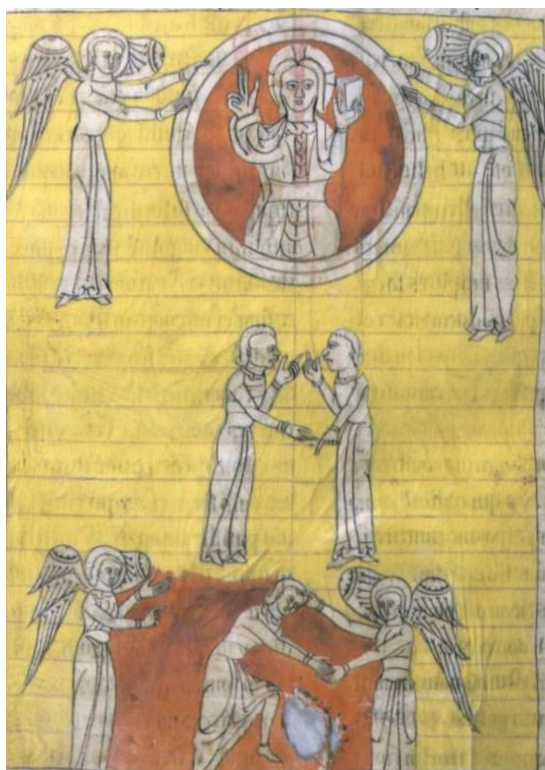
*Revelação de Jesus Cristo. Ap 1,1.*  
BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede de Lervão. DGRQ/ANTT, *Ordem de Cister, Mosteiro de S. Mamede de Lervão*, Livro 44 (C.F. 160), fl. 12v.



*A visão do Cordeiro e dos quatro seres viventes. Ap. 5,6*  
BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede de Lervão [...], fl. 90.

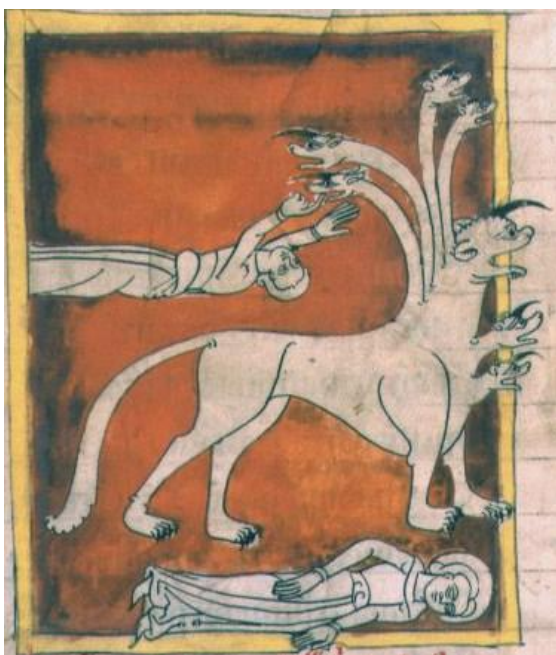


*A segunda vinda de Jesus Cristo. Ap 1, 7-9.*  
BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede de Lervão [...], fl. 14v.



*A despedida de João. Ap. 22, 6-9.*  
BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede de Lervão [...], fl. 217.

constante procura da centralização e individualização destas personagens, colocadas em destaque pela sua figuração única, ímpar, desprovida de dualismos ou ambiguidades. Deus e Cristo determinam, antes, toda a multiplicidade, sendo perceptível a clara intenção de demarcar e declarar este pilar da fé no *corpus* imagético deste códice. Contudo, devemos sublinhar que uma relação directa entre a unidade e o arquétipo maléfico é igualmente constatável, não se observando neste códice qualquer pluralização da besta apocalíptica, como podemos observar nos fólios 43, 153v., 158, 161, 181v., 186v. e 203v.<sup>198</sup> Esta é, então, definida pelo seu carácter único, como potência ímpar, geradora do mal, comandante e guardião dos seus aliados maléficos. Assume-se, assim, no *Livro da Revelação* como o principal opositor de Deus e de Cristo, estabelecendo-se um confronto directo – equilibrado em número – entre a unidade benéfica e maléfica, medindo-se então as forças da eterna psicomquia, constantemente, evocada como condição natural de todos os fiéis cristãos.



A Besta do mar e da terra. Ap XIII,1-10.  
BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia  
ilustrada do Mosteiro de S. Mamede de Lervão [...], fl. 158.



Seis anjos derramam as taças (pormenor). Ap. XVI, 2-12  
BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia  
ilustrada do Mosteiro de S. Mamede de Lervão [...], fl. 181 v.

<sup>198</sup> Vide Anexo iconográfico, imagens 13 e 18, p. 139 e 140.



## b) *De binario numero*

Liderando a sondagem das ocorrências no presente manuscrito, o número dois exalta o princípio do dualismo nas suas múltiplas formas. Sendo divisível apenas por si próprio ou pela unidade, este assenta essencialmente sobre a ambivalência – equilíbrio ou desarmonia – sendo, por conseguinte, considerado a primeira de todas as rupturas e desdobramentos.<sup>199</sup> Foi, portanto, comum encontrar-se associado às principais questões dialécticas na arte medievla, como a formulação e figuração de opostos, antagonismos e polaridades características do domínio polimórfico dos símbolos.

No entanto, ao auscultarmos a dinâmica deste número no contexto das ilustrações do «Beato» laurbanense compreendemos que este exalta (numa primeira instância) a natureza e as qualidades do par, prendendo-se maioritariamente à representação de agentes benéficos – anjos e almas – pluralizadores das acções e desígnios divinos.<sup>200</sup>

Começamos por observar no fólio 14v. – A segunda vinda de Jesus Cristo<sup>201</sup> – dois anjos que acompanham e ladeiam Cristo, na sua aparição. Figurados entre o mundo celeste e terrestre, estes posicionam-se entre o Messias – apoiando-o e venerando-o em ambos os flancos – e, como dois fiéis da balança, sugerem o estado do equilíbrio. Também no fl. 135 – *Os sete anjos trombeteiros*<sup>202</sup> – observamos o mesmo tipo de representação: Cristo, sobre um altar, encontra-se ladeado por duas almas (ou anjos não alados) e, tal como na descrição do *Livro da Revelação* (Ap 8, 2-6), compõem, figurativamente (e simbolicamente) esse mesmo equilíbrio dual. No fl. 143 – *A sexta trombeta* – a acção divina, que comanda a libertação dos quatro anjos cativos, é levada a cabo por um par de anjos: um exhibe a trombeta, outro as Escrituras que predestinam o acontecimento, reforçando, uma vez mais, a ideia acima proposta.

Vincadamente associadas a este princípio, as duas testemunhas – par eleito e sacrificado por Deus – reflectem esta noção e objectivo de substanciação do sentido simbólico das

---

<sup>199</sup> Vide Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, “Dois”, in *Dicionário dos Símbolos – Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, Lisboa, Teorema, 1982., pp. 270- 271, ref. p. 270.

<sup>200</sup> Sobre a qualificação dos pares vide ISIDORO HISPALENSIS, *Liber Nvmerorum* [...], p. 12

<sup>201</sup> Cumpre sublinhar o precioso auxílio que a monografia de Anne de Egry, como exemplo da primeira obra dedicada, exclusivamente, a este «Beato», constituiu o primeiro auxiliar para a identificação iconográfica das ilustrações discriminadas no presente estudo. Sublinhamos, porém, que terá sido na obra de Peter KLEIN, *Beato de Liébana: la ilustración de los manuscritos de Beato y el Apocalipsis de Lervão* (trad. Beatriz MARIÑO), Valencia, Patrimonio Ediciones, 2004, na qual nos apoiámos, mais firmemente, para o efeito.

<sup>202</sup> Vide Anexo iconográfico, imagem 15, p. 139.

personagens. Nos fls. 148v., 149 e 150v. surgem debuxadas nos diferentes momentos da sua acção – desde o massacre ao júbilo – demarcando sempre o carácter que lhes é mais próprio: o número que é par e que surge como pluralização do acto criador:  $1+1=2$ . Do mesmo modo, o fl. 150v. segue esta dinâmica. Sentados sobre dois tronos, observamos duas figuras humanas que ladeiam e suportam a aparição de Deus que, seguindo a interpretação iconográfica de Jorge da Silva Rocha, personificam a Igreja.<sup>203</sup> O mesmo tipo de representação é também retomado nos fls. 202v. (*As Almas dos mártires*), 207<sup>204</sup> (*O Juízo Final*), 210 (*A água e a árvore da vida*), tal como no penúltimo fólio ilustrado deste códice (*A despedida de João*).



As duas testemunhas (pormenor). Ap. 11, 3-13.  
BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia  
ilustrada do Mosteiro de S. Mamede de Lervão [...], fl. 150v.



As duas testemunhas (pormenor). Ap. 11, 3-13.  
BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia  
ilustrada do Mosteiro de S. Mamede de Lervão [...], fl. 149v.

Identificamos, do mesmo modo, uma manifestação mais «tradicional» deste número: a oposição. Nestes casos, o par frisa uma dicotomia assinalável nos fls. 49, 59, 64, 68v, 73 e 80, correspondentes às mensagens para as Igrejas de Éfeso, Pérgamo, Tiátira, Sardes, Filadélfia e Laodiceia, respectivamente. Nestas ilustrações, verdadeiramente

<sup>203</sup> «Puis, plus avant, le commentateur mentionne: “Ils sont deux les édifices dans l’Église, l’un bâti sur un rocher qui est le Christ, l’autre sur le sable, qui est la confiance dans ce monde (*Duo enim sunt aedificia, unum supra petram, quod est Christus, alterum supra arenam, quod est fiducia mundi huius*). Les deux figures assises qui sont montés au ciel au moyen des deux Testaments sur les trônes représentent probablement ces deux édifices de l’Église ou ceux qui sont montés au ciel au moyen des deux Testaments. Ce sont là les seuls passages du *commentaire* qui peuvent être reliés à cette iconographie et l’expliquer”.» – vide Jorge da Silva ROCHA, *op. cit.*, pp. 411 e 412.

<sup>204</sup> Vide Anexo iconográfico, imagens 22, p. 141.

contidas na sua expressão iconográfica (com excepção do fl. 64), apenas o par – anjo e apóstolo – prevalece da descrição apocalíptica, buscando assim simbolizar, num estado mais puro, a passagem de testemunho entre um plano celeste e terrestre: o par que, sendo contrário na sua génese e posicionamento (apesar do carácter divinizado de João marcado pelo nimbo que exhibe), dá corpo à ligação ambivalente entre ambos os pólos.

Concluimos ainda que uma terceira vertente, associada a fenómenos e corpos celestes, é verificável no manuscrito que nos ocupa. Falamos, pois, do binómio sol e lua debuxados nestas ilustrações como símbolos do dualismo: luz/trevas, noite/dia, masculino/feminino. Caracterizam-se, portanto, pela sua natureza oposta, mas complementar, numa dinâmica que advoga antes a síntese que a multiplicação. Constituem o duo oposto mas compatível, os dois pólos sobre os quais assenta toda a complementaridade. Corroborando estas ideias, os fls. 115 – *O grande terramoto* – e 139 (alusivo aos primeiros quatro toques da trombeta) dão-nos a conhecer o posicionamento destes elementos nas presentes iluminuras. Frisamos ainda que no fl. 153v. – *A Mulher no sol e o dragão* –<sup>205</sup> vislumbramos os dois astros sobre e sob a Mulher, encontrando-se esta com os seus pés sobre a lua – símbolo e domínio do feminino – e com a sua cabeça sob o sol derramante, entendido como divino masculino.<sup>206</sup>

Cremos, deste modo, encontrarmo-nos perante as múltiplas propriedades simbólicas que coroam o presente algarismo no amplo universo figurativo do manuscrito laurbanense, prevalecendo, porém, o sentido da importante personificação da mediação entre o ente terrestre e celeste, o estabelecimento de uma relação directa entre o plano sagrado e o plano temporal.

### **c) *De ternario numero***

Fundamental na visão aritmológica cristã, o número três detém, de igual modo, um espaço de grande destaque na cópia [L]. Numa primeira instância – quase que empírica – sugere o acto primordial da criação, a ligação à trindade e a multiplicação da natureza

---

<sup>205</sup> Vide *infra* p. 71.

<sup>206</sup> Vide Fernando RIGON, “Sole e luna, il binomio del cielo”, in *Arte dei Numeri – letture iconografiche*, Milano, Skira, 2006, pp. 33- 50.

de Deus: em pai, filho/homem e espírito.<sup>207</sup> Santo Agostinho – «demiurgo» desta analogia – revelou uma particular predileção pelo seu sentido simbólico, demonstrando-o pelo carácter tripartido pelo qual pautou toda a sua visão teológica e cosmológica.<sup>208</sup>

O primeiro de todos os ímpares constitui assim o produto da conjugação entre a unidade (1) e o par (2), estabelecendo-se como expressão da ordem sagrada, espiritual, do primeiro plano da hierarquia, do princípio, meio e fim.<sup>209</sup> Deste modo, prende-se essencialmente à representação de agentes e planos divino e celestiais, tal como à estruturação e definição de espaços nas ilustrações de página inteira. Os fls. 86, 149v., 172v., 196v., 210<sup>210</sup> reflectem esta última característica, em que uma clara tripartição das composições é verificável, na procura da demarcação dos diferentes planos cósmicos. O espaço intermédio que se formula funciona como «canal de comunicação» entre o plano terrestre e celeste, sendo um campo de acção reservado à teofania (fl. 210), à ascensão (fl. 149v.) ou mesmo para distinção e hierarquização da beatitude das personagens ilustradas (fl. 196v.). No caso do fl. 86, o plano inferior é reservado ao *mare vitreum* (Ap 4, 6), as águas primordiais, dominadas pelos peixes, reconhecidos como símbolo de Cristo, desde um Cristianismo primitivo.

Devemos ainda salientar que a divisão das iluminuras em bandas cromáticas segue a tendência tipológica dos manuscritos moçárabes, observando-se este fenómeno na grande maioria das cópias conhecidas.<sup>211</sup> Contudo, ressaltamos que esta tripartição não constitui uma regra, mas sim uma opção estruturante que tende a revelar-se recorrente, sem excepção, na cópia laurbanense.

A manifestação do número três é reconhecida, do mesmo modo, pela figuração de agentes do bem sobre um nível transcendente. No fl. 172v. – *Colheita e Vindima* – este é o valor dominante. São três os anjos representados, encontrando-se claramente posicionados num plano superior a intermédio, tal como são três os vãos na *loggia*

---

<sup>207</sup> Vide AGOSTINHO DE HIPONA, *De A Cidade de Deus* [...], pp. 1011-1014.

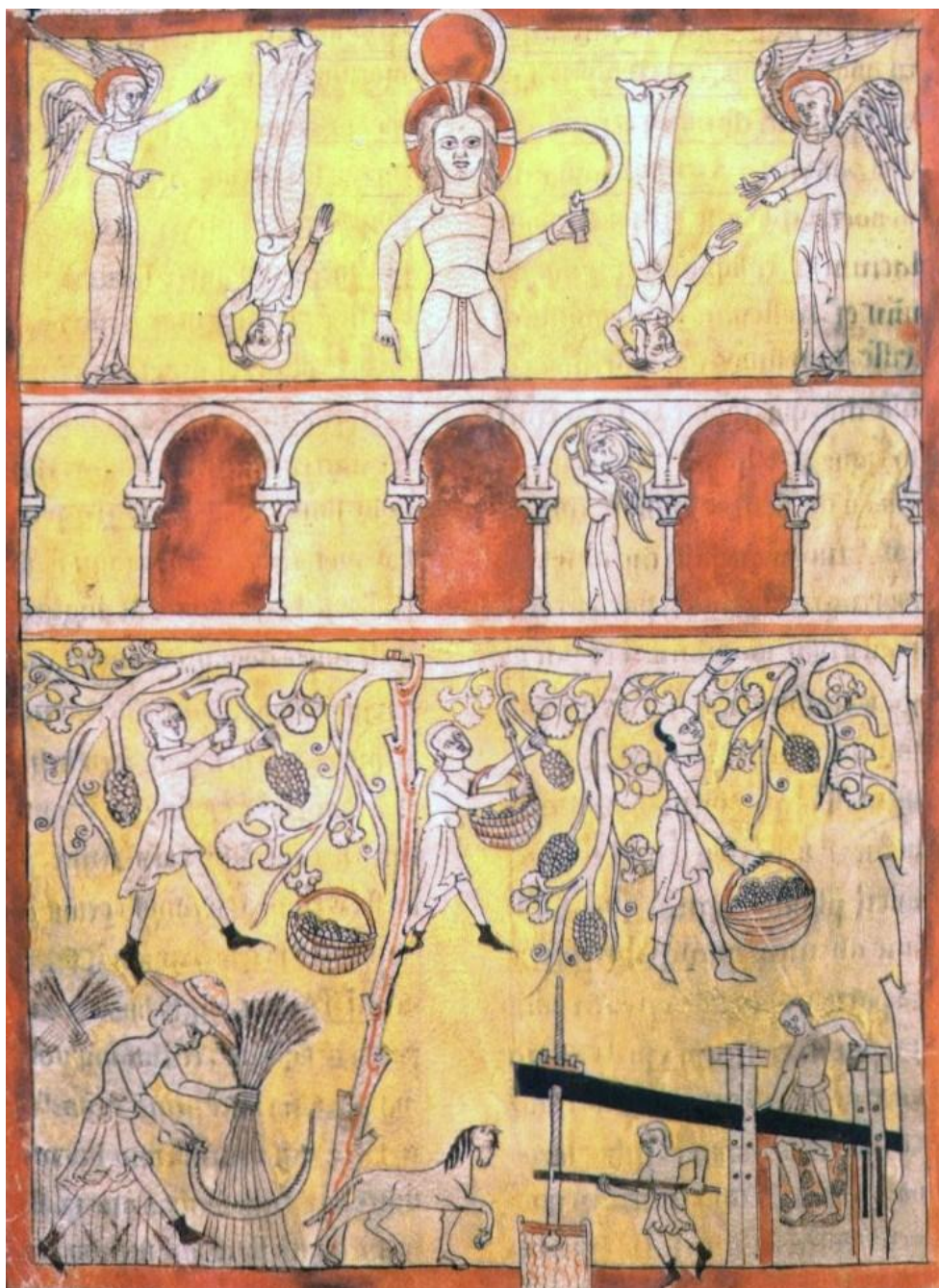
<sup>208</sup> Sobre este assunto vide Jean-Pierre BRACH, *op. cit.*, p. 48. Três eram, igualmente, os sentidos da inteligência do Homem, essa que deveria ser pautada por um sentido e vertente histórica, moral e mística – cf. ISIDORO HISPALENSIS, *Liber Nvumerorum* [...], p. 22.

<sup>209</sup> Vide ISIDORO HISPALENSIS, *Liber Nvumerorum* [...], p. 18.

<sup>210</sup> Vide Anexo iconográfico, imagem 8, p. 136; vide *infra* p. 69.

<sup>211</sup> Sobre as características tipológicas dos manuscritos moçárabes destacamos o importantíssimo estudo de Mireille MENTRÉ, *op. cit.*, que constituiu um incontornável e precioso auxiliar para a análise que ora apresentamos.

celestial (onde figura um dos anjos) individualizados com a aplicação de cor. Também os fls. 86<sup>212</sup>, 207 e 217 reflectem uma prática análoga: no primeiro, três anciãos encontram-se junto a São João em êxtase, enquanto que, no segundo fólio referido, três almas posicionam-se num plano superior sobre três tronos.



*Colheita e Vindima*. Ap. 14, 14-20. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede de Lorvão [...], fl. 172 v.

<sup>212</sup> Do ponto de vista da aplicação da cor, constatamos que também neste fólio existe a intenção de evocar o número três através da cor, uma vez que as três áreas em que a estrutura se encontra dividida apresentam cores distintas – vide Anexo iconográfico, imagem 8, p. 136.

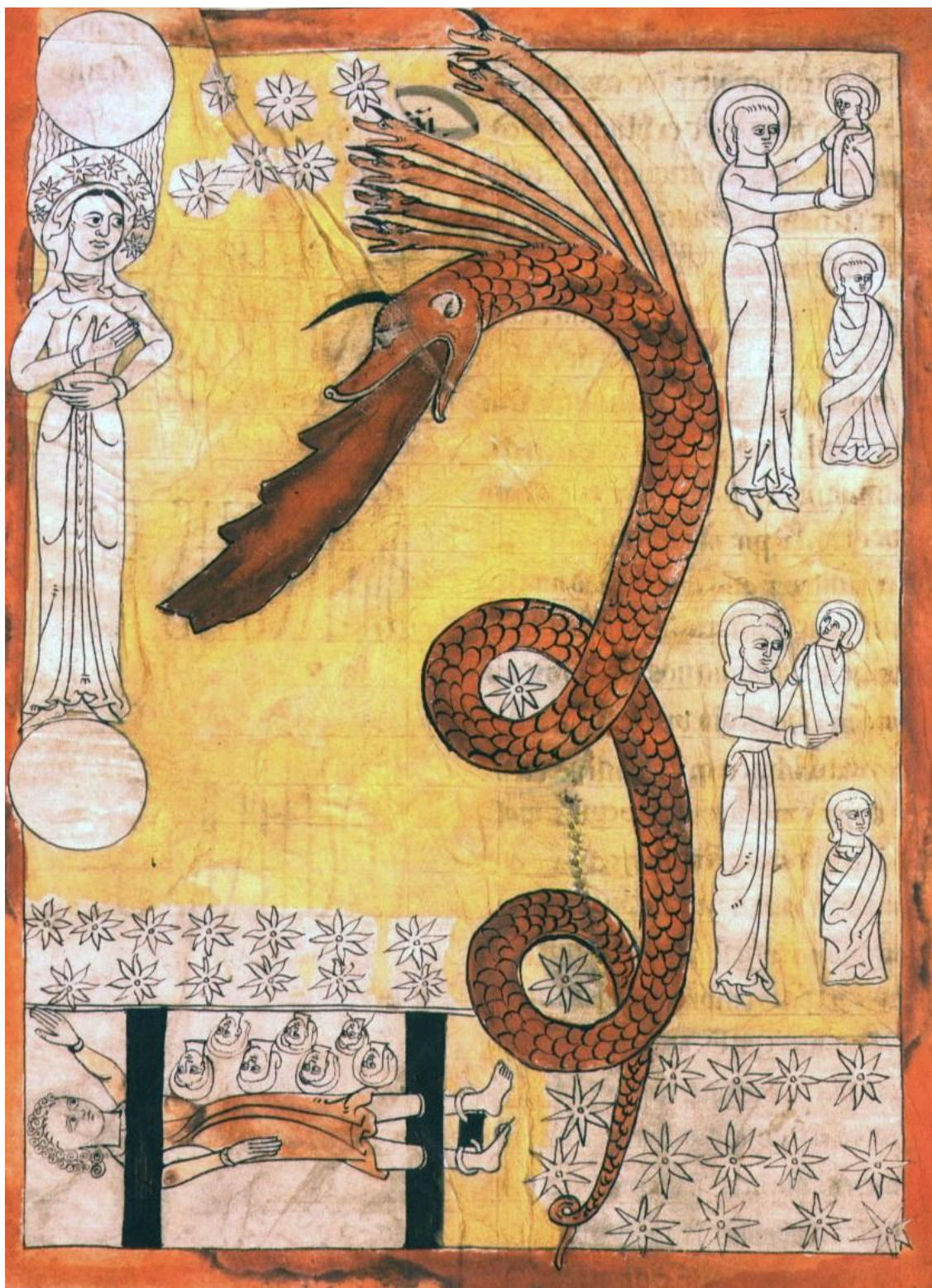


Ainda no fl. 217, destacamos a presença de três anjos no momento final de abnegação e fé do apóstolo de Patmos. Em todos estes casos o número três surge como atributo que relaciona e confirma a natureza celeste, sagrada destas personagens. Visando reforçar esta ideia, cumpre destacar o importantíssimo fl. 198 – *o Exército do céu*<sup>213</sup> – que se distingue das representações dos restantes «Beatos» pela representação de somente três cavaleiros. Considerando que nenhuma referência numérica nos é oferecida quer pelo *Livro da Revelação*, nem mesmo pelo *Comentário*, a opção da figuração de três cavaleiros associados a este plano e domínio deve-se, certamente, à evocação directa dos códigos numéricos herdados das doutrinas agostiniana e isidoriana.

Um outro aspecto que consideramos que não deve ser ignorado quando analisamos a expressão deste número nos «Beatos» é a insistente referência à «terça parte». Essa constante apocalíptica é também verificada visualmente no nosso manuscrito que, por meio de um curioso método de divisões, pretende corresponder, fielmente, aos episódios referidos nas Escrituras. No fl. 138 – *a queima da terça parte da terra* – o cálculo efectivo da terça parte da área de ilustração denota o cuidado que o ilustrador demonstra em dividir, quase que matematicamente, a área ilustrada em três partes, preenchendo a vermelhão a parcela abrasada. Também no fl. 139 – *o toque da quarta trombeta* – a terça parte do sol, da lua e das estrelas é ferida (Ap 8, 12-13). Os dois círculos – símbolos dos dois astros principais – encontram-se, então, correctamente divididos, exibindo a negro (parte ferida) a porção correspondente à sua terça parte. Verdadeiramente importante, o anteriormente referido fl. 153v., figura o dragão que, com a sua cauda, arrasta a terça parte das estrelas do céu (Ap 12, 4). O ilustrador desta cópia representou a totalidade de trinta e cinco estrelas na iluminura, das quais doze se encontram totalmente cativas pela cauda da besta. Se calcularmos a terça parte do primeiro número –  $35:3 = 11,7 \approx 12$  – concluindo que, por meio do arredondamento por excesso (tal como as leis do cálculo determinam), obtemos precisamente o número doze doze como quociente, comprovando, uma vez mais, uma extraordinária deliberação e cumprimento (matemático) da descrição numérica bíblica, na concepção do programa iconográfico deste manuscrito.

---

<sup>213</sup> Vide Anexo iconográfico, imagem 19, p. 140.



A Mulher no Sol e o Dragão. Ap. 12, 1-18. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede de Lorvão [...], fl. 153 v.



Também o fl. 184v. – *O sétimo anjo derrama a taça pelo ar* – proclama a divisão da grande cidade em três partes (Ap 16, 17-19), sendo debuxada no presente códice, de uma forma profundamente esquemática, através da mera separação, do que entendemos como os blocos das muralhas, em três.<sup>214</sup> Esta ímpar iluminura contraria a tendência conhecida de todos os exemplares do *Comentário* e surge como um precioso testemunho da importância que a analogia numérica exerceu na composição e assimilação destas *storiae* ilustradas.

Ressalvamos ainda que para além dos aspectos mencionados, o número três (à semelhança do seu antecessor) funciona como reforço da carga simbólica das personagens, objectos ou mesmo de expressões (sonoras e gestuais). A exaltação perfeita (e eficaz) cumpre um «compasso» ternário e, nesta perspectiva, reinvocamos o fl. 139 que, tal como descrito no *Apocalipse*, representa o som proferido pela águia – «*Ve, Ve, Ve*» (Ap 8, 13) – através de uma pequena legenda na ilustração.



Queima da terça parte da terra. Ap. 8, 7-13.  
BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia  
ilustrada do Mosteiro de S. Mamede de Lorvão [...], fl. 138.



Toque da quarta trombeta. Ap. 8, 7-13.  
BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia  
ilustrada do Mosteiro de S. Mamede de Lorvão [...], fl. 139.

<sup>214</sup> Vide infra p.77.



*Lato sensu*, o número três evoca o domínio estritamente celeste e divino, tal como a estruturação do cosmos (base de ordenação do próprio micro-cosmos, à sua semelhança)<sup>215</sup>, tendo constituído um algarismo chave para a figuração destes arquétipos de grande relevância na espiritualidade cristã.

#### **d) De qvaternario nvmero**

É unânime o sentido tangível ao qual se encontrou associado, desde a Antiguidade, o quarto de todos os números. Com efeito, a transcontextualidade da sua percepção simbólica deixou marcas bastante vincadas, quer para a formulação de um imaginário afecto às sociedades cristãs, quer do ponto de vista da própria estruturação e ordem natural. Quatro são os pilares do universo, os elementos – fogo, ar, terra, água – os pontos cardeais, as estações e os ventos. Quatro são os humores do homem, os números da *Tetráctis* pitagórica, os braços da cruz, os rios do Paraíso, os mares, ou mesmo as letras que compõem o nome de Deus: YHWH.<sup>216</sup>

Produto da soma da unidade (1) com a trindade (3) – junção da potência criadora com o domínio espiritual – alcança assim a próxima dimensão: o terrestre.<sup>217</sup> A sua ligação ao material confere-lhe esse pendor corpóreo, sensível e perecível, condições do plano do mundo revelado.

Copiosamente citado no texto bíblico é também revestido de um forte sentido de universalidade, actuando como arquétipo de todas as realidades concretas (os quatro seres vivos do *Apocalipse* incorporam todas as espécies e seres do universo de luz, por ausência).<sup>218</sup> São ainda quatro os Evangelhos e os evangelistas – Marcos, Lucas, Mateus, João –, quatro os cavaleiros que carregam as quatro grandes pragas, em quatro

---

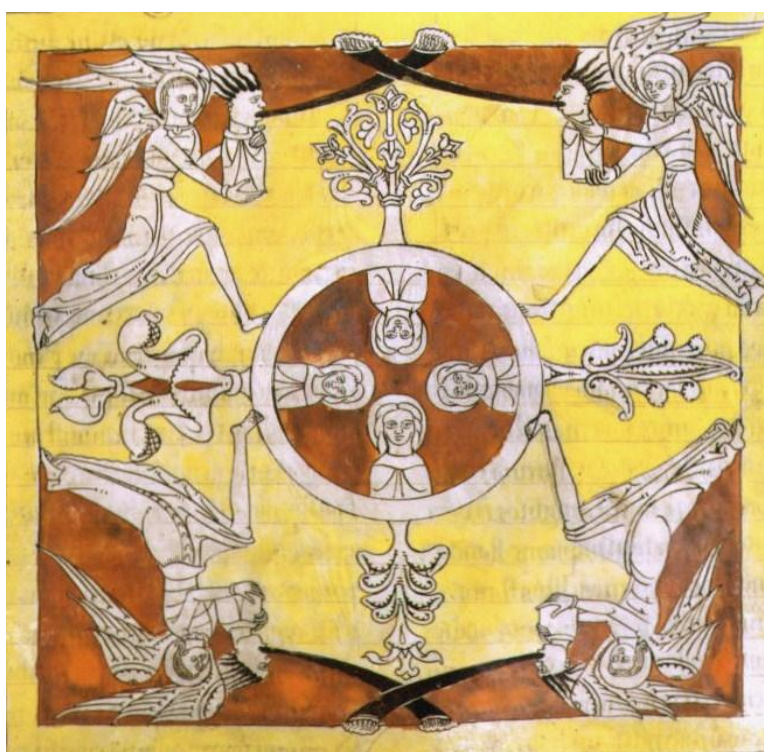
<sup>215</sup> Cumpre salientar que um exemplo da ordenação do micro-cosmos à semelhança da qualidade numerológica do macro-cosmos, constitui a própria organização e entendimento (tripartido) da sociedade medieval: *oratores*, *bellatores* e *laboratores*, como modelo de virtude e harmonia estrutural baseada nas três necessidades prementes da comunidade: oração, defesa e trabalho. Sobre este assunto *vide* George DUBY, *As três ordens ou o imaginário do Feudalismo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994.

<sup>216</sup> *Vide* Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, “Quatro” [...], pp.554-556, ref. p.554; *vide* ISIDORO HISPALENSIS, *Liber Nvmerorum* [...], p. 30.

<sup>217</sup> Sobre este assunto *vide* Fernando RIGON, “Quadrature del tempo”, *op. cit.*, pp. 77 – 98.

<sup>218</sup> *Vide* Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, “Quatro” [...], p. 554.

cavalos de quatro cores distintas. Deste forma, este número vincula-se a um plano concreto, físico, sobre o qual o ente divino manifesta e cumpre a sua acção e vontade. Espaço de exibição destas suas qualidades foi de resto o *Comentário* laurbanense, tal como podemos constatar por meio dos gráficos anteriormente apresentados<sup>219</sup>, onde verificamos que este número detém uma das mais elevadas percentagens de ocorrência. É, nitidamente, no primeiro fólio iluminado – 12v. – que tomamos consciência da sua manifestação. De acordo com a passagem inicial do *Apocalipse* (Ap 1, 1), Deus encarregou de transmitir aos seus servos os eventos futuros, comunicando, por meio do anjo, que enviou a João. Apesar da Escritura não sugerir qualquer vínculo numérico, o anjo mensageiro encontra-se figurado exactamente quatro vezes nesta imagem.<sup>220</sup> Claro exaltador da dinâmica deste número, também o fl. 118 – *Quatro anjos seguram quatro ventos* – constitui um exemplo preciso desse carácter que lhe é próprio. Tal como no episódio descrito (Ap 8, 1-3), são quatro os anjos que, assentes sobre os quatro



*Quatro anjos seguram os quatro ventos. Ap. 7, 1-3. BEATO DE LIÉBANA, Commentarium in Apocalypsin; cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede de Lervão [...], fl. 118.*

<sup>219</sup> Vide *supra* figura 2 e 3, pp. 59 e 60.

<sup>220</sup> Devemos salientar que esta foi uma opção apenas verificada na cópia de Lervão, observando-se na grande maioria dos restantes exemplares a representação de apenas três anjos, com excepção dos exemplares de San Millán de Cogolla (um anjo), Turin (dois anjos, Berlin (um anjo), Arroyos (dois anjos).

cantos do mundo (que encerra quatro almas), carregam os quatro ventos, de modo a não danificar nem a terra, nem o mar, nem as árvores, igualmente representadas por quatro espécies distintas. Neste fólio, toda a composição alude aos elementos que incorporam a criação terrena, sustentada e apresentada pelos quatro enviados angélicos.<sup>221</sup>

Também no supracitado fl. 143, Deus estabeleceu que seriam quatro os anjos cativos sobre a terra (Ap 9, 13-15), reforçando-se novamente a ligação deste número a agentes que se situam sobre este plano e a seu serviço. Esta é uma figuração respeitada pela grande maioria dos «Beatos» remanescentes, dado ilustrar directamente o episódio e referência apocalíptica.<sup>222</sup> Na mesma linha de pensamento, o fl. 200 – *A Besta e os reis* – são quatro as personagens identificadas como os reis da terra.<sup>223</sup>

Contudo, um dos momentos mais enigmáticos da visão de João ganha, então, corpo no fl. 108v., onde figuram os grandes líderes das hostes apocalípticas. Falamos, pois, dos quatro cavaleiros do *Apocalipse*, aqueles que, mediante a abertura dos quatro primeiros selos, se lançam sobre a terra, purgando-a dos pecados da humanidade.<sup>224</sup> cremos que se estabelece assim um «jogo» entre o número e a ilustração, funcionado claramente como atributo das próprias personagens. Frisamos então como exemplo desta ideia, a diferenciação base entre os fólhos 108v. e 198, em que ambos representam um exército, porém, de natureza e propósito distintos, sendo essa mesma natureza declarada através do atributo numérico. O número três (vinculado, então, a essa dimensão celeste), caracteriza assim o exército que combate e existe, unicamente, nesse plano (fl. 198), enquanto que o número quatro qualifica o exército que actua sobre o plano temporal, sob ordem manifesta de Deus (fl. 108v.).

De resto, no nosso ponto de vista, esta constitui a diferença primordial entre ambos os números, encontrando-se estes claramente ao serviço da mensagem e interpretação

---

<sup>221</sup> Sobre este assunto *vide* ISIDORO HISPALENSIS, *Liber Nvmerorum* [...], pp. 28 e 30.

<sup>222</sup> *Vide* Anexo iconográfico, imagens 16, p. 139.

<sup>223</sup> *Vide* Anexo iconográfico, imagem 20, p. 140.

<sup>224</sup> Tal como descrito no *Livro do Apocalipse* e no seu *Comentário*, a abertura dos quatro primeiros selos é caracterizada pelo aparecimento de quatro cavaleiros, cada qual com as suas respectivas valências, funções e atributos, constituindo esta uma ilustração comum a todas as cópias completas que conhecemos da obra de Beato. Contudo, o exemplar de Lervão exibe um pormenor que merece ser ressaltado. Apesar das suas semelhanças formais com o «Beato» [O], o códice laurbanense distingue-se então pela inclusão e individualização do primeiro cavaleiro num quadrado laranja. Indo ao encontro do que afirmou Silva Rocha, este facto pode dever-se à necessidade da criação de um contraste cromático (e evidente exaltação das qualidades simbólicas deste cavaleiro) entre a superfície do velino e a figuração do cavalo, visto ser, de acordo com as fontes, o *equus albus* que representaria a Igreja e a luta pelo seu triunfo na terra (característica que cremos reforçada pelo quadrado). *Vide* Jorge da Silva ROCHA, *op. cit.*, p.247.



iconográfica veiculada nesta obra. Outros exemplos semelhantes – e seguidores de um princípio análogo – podem ser identificados nos fls. 142 e 144 (*História dos gafanhotos* e os *Cavalos com cabeças de Leões*, respectivamente).



Os quatro Cavaleiros. Ap. 6, 1-8. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede do Lervão [...], fl. 108v.

De idêntica importância para o entendimento da relevância numerológica neste códice, o fl. 184v. denota uma estreita ligação com esta linha interpretativa. Ilustrando a destruição da cidade – baluarte físico de criação humana – constatamos que o iluminador compôs esta imagem por meio da divisão de um total de dezasseis blocos em três partes –  $8 + 4 + 4$  – inscrevendo quatro vezes no seu interior a palavra *Ciuitas*. Por oposição aos restantes exemplares da obra de Beato de Liébana – aparatosos, quase cénicos – a cópia portuguesa, na sua simplicidade e depuramento, recorre ao número para a expressão imediata desta passagem. Num primeiro sentido divide, rigorosamente, os blocos em três partes (tal como mencionado em Ap 16, 17-19), seguindo-se o emprego do código simbólico – quatro – para a representação e apreensão da natureza dimensional do espaço proposto.<sup>225</sup>



O sétimo anjo derrama a taça pelo ar. Ap. 16, 17-19.  
BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do  
Mosteiro de S. Mamede de Lervão [...], fl. 184v.

Consideramos, por fim, que a constante exploração deste número no presente manuscrito, deve a sua razão de ser ao próprio carácter do *Livro da Revelação*. Pretendendo relatar as visões de São João evangelista acerca dos acontecimentos

<sup>225</sup> A ligação ao número quatro e ao plano terrestre é, igualmente, exaltado na descrição bíblica da Jerusalém Celeste. De acordo com a fonte, esta detinha quatrocentas e quarenta e quatro léguas – o quatro repetido três vezes: 444 – acentuando essa relação da construção e manifestação do desígnio divino sobre o plano terrestre (Ap 22, 16).

últimos, este tem por fim alertar para as consequências da cólera e juízo divino sobre o mundo dos Homens.

Assim, atentando sobre o sentido simbólico proposto para este número, intuímos que a sua expressão exaustiva deve necessariamente a sua razão ao próprio sentido mais imediato da narrativa apocalíptica: a concretização material dos desígnios divinos sobre o plano tangível para a preparação dos fiéis e dos condenados para o grande Juízo final.

#### e) *De senario numero*

*Senarius namque [numerus] qui partibus suis perfectus est, perfectionem mundi quadam numeri [sui] significatione declarat*<sup>226</sup>, assim nos apresentava Isidoro de Sevilha nas suas *Etymologiae*, o sexto número da primeira dezena à luz da teologia alto-medieval, da qual Beato se considerou herdeiro e cultor.

Seis deve a sua natureza à soma dos factores 1, 2 e 3: os três números primordiais. Entendido como número perfeito – a «perfeição das obras»<sup>227</sup> –, este corresponde ao mítico processo geracional, à medida e comprimento de todas as coisas existentes. Frisamos que seis foram os dias e etapas da Criação; que constitui a medida da partição do círculo<sup>228</sup> e a cronometragem cíclica da História do universo (Sexta Idade).<sup>229</sup> Perante esta evidente profundidade espiritual, não nos surpreende a sua presença apelativa nas ilustrações deste «Beato», observando-se nos fólhos 14v., 172v. e 199 a emergência de um primeiro padrão simbólico.

Atentando sobre a primeira imagem, são seis os homens figurados sobre o plano terrestre e seis as almas representadas nos céus, ambos em contemplação da imagem de Cristo. Aqui, uma clara dicotomia entre a realidade física e celestial é estabelecida – como espelho – como que na rememoração da abrangência e amplitude da grande obra divina. Seis é, portanto, o número chave que estabelece essa metáfora, visando distinguir e demarcar o criador das criaturas, o genitor dos produtos da geração.

Seguindo um mesmo discurso, o fl. 172v. exalta essa mesma diferenciação. Esta notável iluminura (que pretende representar o episódio apocalíptico da cólera de Deus e a

---

<sup>226</sup> Cf. ISIDORO HISPALENSIS, *Etimologias* [...], p. 426.

<sup>227</sup> Vide AGOSTINHO DE HIPONA, *A Cidade de Deus* [...], pp. 1063 e 1064.

<sup>228</sup> Vide Jean-Pierre BRACH, *op. cit.*, p. 48.

<sup>229</sup> Vide *supra* ns. 27 e 29.



grande ceifa) exhibe uma estrutura tripartida na qual observamos (no plano inferior) um grupo de homens dedicados a actividades agrícolas – ceifa e vindima – numa reminiscência das técnicas e práticas do período. A escolha do número de figurantes não nos parece portanto inocente, pretendendo estabelecer uma relação entre o processo descrito e a obra divina ou, simplesmente, remeter e caracterizar – como analogia visual – o grupo de *laboratores* como elementos activos do universo criado, ao serviço de Deus, uma vez que nesta ilustração a totalidade de seis é expressa através da partição destes agentes em dois grupos de três:  $3+3=6$ .

O fl. 199 – *o anjo sobre o sol* – reflecte uma ordem semelhante. O número encontra-se vinculado à periodização de actos e etapas, sendo os seis pássaros debuxados, actores de um dos actos «degenerativos» comandados por Deus. Estas aves, aclamadas pelo anjo, reuniram-se, assim, para o grande banquete; saciar-se-iam com as carnes de todos os infames: reis, generais, poderosos, cavalos, cavaleiros, de todos («livres e escravos, pequenos e grandes»), terminando, assim, o rol de condenados. Se atentarmos sobre este excerto são seis as nomeações discriminadas, seis os comandos vocais às quais cada ave – uma por uma – deveria obedecer (Ap 19, 19-21). Cumpre referir que esta cópia demonstra ser única quanto à quantidade de espécies avícolas representadas, revelando uma maior fidelidade à fonte e um maior peso atribuído à componente numérica.



*O anjo sobre o sol. Ap. 19, 17-18.*  
BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia  
ilustrada do Mosteiro de S. Mamede de Lervão [...], fl. 199.

Os restantes manuscritos – muito mais livres, particularmente, nas famílias IIa e IIb – para além de uma maior diversificação das espécies apresentadas, não denotam qualquer padrão quanto ao número de elementos na composição. Apenas o «Beato» [O] se aproxima do modelo [L] (ainda que apenas estilisticamente), não sendo, porém, unânimes na escolha algarítmica.

Assim, este particular *modus faciendi* do ilustrador de Lorvão pode então constituir evidência de uma maior fidelização a uma tradição e modelo mais antigo (e arreigado a um espírito mais ascético), de certo mais constricto estilisticamente, e próximo da especulação aritmológica isidoriana.

Todavia, do mesmo modo que este número se coaduna a um arquétipo de perfeição – a união entre o ente divino e o produto da sua obra – a ambivalência latente, inerente à própria natureza dos símbolos, conota-o, semelhantemente, com uma face negativa, perversa, de confronto e revolta contra a ordem natural.<sup>230</sup> Olhando para o *Livro da Revelação*, o seis detém um significado maioritariamente pejorativo, sendo aquele que, exaltando e repetido três vezes, origina o número do Anti-Cristo: 666.

Após uma primeira análise e abordagem, torna-se mandatário – perante o confronto com o texto apocalíptico – constatar se se consuma um carácter dúplice neste códice. Desta forma, no fl. 182 – *Os espíritos imundos* – são seis os agentes maléficos representados, tal como seis são os espíritos «semelhantes a rãs» (Ap 16, 13-14) que saem das suas bocas.<sup>231</sup> Cumpre referir que este valor é também seguido pelos Beatos [E] e [N].

É, de igual modo, seis o número que qualifica os usurpadores figurados no fl. 193, referente ao episódio da queda da Babilónia. Desprovido de qualquer constrangimento espacial, é evidente a intencionalidade que move o ilustrador (seja da cópia de Lorvão, seja do modelo que esteve na sua origem) na escolha exacta de seis elementos para a figuração dos representantes do mal, à imagem das restantes composições deste carácter.

---

<sup>230</sup> Vide Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, “Seis” [...], pp. 591-592, ref. p. 591.

<sup>231</sup> Vide Anexo iconográfico, imagem 17, p. 140.





*A queda da Babilónia. Ap. 18, 1-19.*  
BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede de Lorvão [...], fl. 193.

Uma outra situação semelhante é ainda identificável no fl. 200: a besta, o falso profeta e os quatro reis adoradores<sup>232</sup> compõem esta ilustração, perfazendo, uma vez mais, a soma de seis personagens.<sup>233</sup>

Compreendemos assim que estas composições, para além de partilharem a mesma incidência numérica, compartilham, com exactidão, o mesmo teor e carácter.

Associadas a representações de agentes maléficos, estabelece-se assim uma correlação e correspondência directa entre este número e o presente arquétipo, levando-nos a aferir e validar uma dupla natureza – de perfeição e caos, ordem e destruição – verificável no exemplar que nos ocupa.

#### **f) *De septenario numero***

Da união entre o domínio celeste e terrestre, entre o ímpar e o par «completos»<sup>234</sup> – 3 + 4 – surge o número sete<sup>235</sup>, o quarto de todos primos, que incorpora o estatuto da plenitude e da totalidade universal. Segundo o bispo de Hipona – que diversas

<sup>232</sup> Proposta iconográfica de Anne d'EGRY, *op. cit.*, p. 99; Jorge da Silva ROCHAR, *op. cit.*, p.640.

<sup>233</sup> Verificamos que algumas cópias da família IIa, como (V), (U) e (J) apresentam, igualmente, o total de seis agentes maléficos representados na ilustração.

<sup>234</sup> Cf. AGOSTINHO DE HIPONA, *A Cidade de Deus* [...], p. 1065.

<sup>235</sup> IDEM, *ibidem*, p. 1065.

considerações teceu em torno deste algarismo constante na literatura apocalíptica<sup>236</sup> –, sete mede o tempo total da História, o percurso dos homens na terra: seis ciclos somados a um ciclo de espera e conclusão, como reflexo do próprio acto da Criação que nos é descrito como o processo de seis dias mais um (*sabbat*), para o descanso e distinção de Deus em relação à sua obra.<sup>237</sup> Seis é, portanto, o número das etapas que, coroado pela unidade (6+1), representa as noções de totalidade e inteireza.<sup>238</sup>

No seu sentido lato, caracteriza diferentes aspectos da ordem espiritual, moral e física: sete são as virtudes (três teologais, quatro cardeais), o número da ordem angélica ou dos ciclos lunares. Reúne também em si um sentido de transmutação, finalização e encerramento de ciclos temporais e rituais, constituindo exemplo os episódios bíblicos da libertação e absolvição dos escravos e devedores por cada ciclo de sete anos ou mesmo a duração da construção do templo de Salomão (I Reis, 6, 38).<sup>239</sup> Foi assim tido como um número de lei<sup>240</sup> que estabelece o percurso para a salvação.<sup>241</sup>

Dada a profundidade do seu discurso místico, diversas foram as vezes que encontramos o «espírito septiforme»<sup>242</sup> nomeado no *Comentário* de Beato de Liébana, numa constante exaltação dos septenários divinos.

Estreitamente relacionado com agentes e corpos celestiais, tal como com estruturas arquitectónicas divinas, são diversos os fólios iluminados contemplados com a sua presença, sendo entre todos os algarismos considerados neste estudo o que mais fielmente se relaciona e respeita a fonte literária.

No «Beato» [L], observamos o primeiro grupo de septenários no fl. 17 que, justamente, ilustra a visão e descrição do evangelista: os sete candelários de ouro, as sete estrelas sobre a mão direita do que se intitula o «primeiro e o último» (Ap 1, 20).

Sete são também os anjos que, sob o comando da palavra divina, executam as sentenças, dando-nos a conhecer os instrumentos da sua acção – taças, selos, trombetas – igualmente caracterizados por este número. Os fls. 135 e 175 representam, precisamente, apresentando os objectos mencionados: a hoste dos sete anjos

<sup>236</sup> IDEM, *ibidem*, pp. 1005 e 1006.

<sup>237</sup> Vide Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, “Sete” [...], pp. 603-606, ref. p. 603.

<sup>238</sup> Vide ISIDORO HISPALENSIS, *Liber Nvmerorum*, p.44.

<sup>239</sup> IDEM, *ibidem*, p. 604.

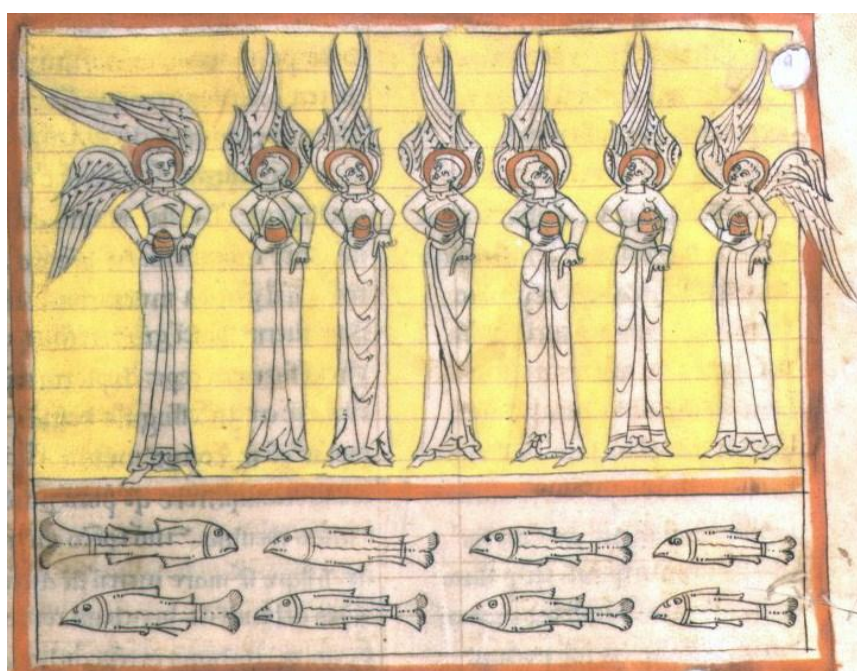
<sup>240</sup> Cf. ISIDORO HISPALENSIS, *Liber Nvmerorum* [...], p. 42.

<sup>241</sup> Sobre a natureza geral deste número vide Fernando RIGON, “Settenari di sintesi”, *op. cit.*, pp. 117-196.

<sup>242</sup> Termo ou expressão aplicada por Isidoro de Sevilha – cf. ISIDORO HISPALENSIS, *Liber Nvmerorum* [...], p. 46.

apocalípticos, exibindo as sete trombetas da anunciação dos flagelos (fl. 135) ou as sete taças de ouro (cheias) da cólera de Deus (fl. 175).

Invocando, uma vez mais, o fl. 86, e incidindo sobre a banda cromática superior, constatamos que, na impossibilidade da representação dos vinte e quatro anciãos, são sete as personagens figuradas na ilustração laurbanense: seis identificadas como anciãos e Jesus Cristo incarnado, numa equação que compreende a dinâmica  $6+1=7$ , constituindo este produto o atributo que atesta e confirma a santidade destas personagens.



*Sete anjos derramando as taças da cólera de Deus. Ap. 15, 1-8.*

BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede de Lervão[...], fl. 175.

No fl.153v. detectamos um outro fenómeno único e deveras interessante. Para além da representação dos sete anjos cativos juntamente com o demónio, são sete as estrelas que compõe a coroa da Mulher ilustração laurbanense (Ap 12, 1). Apesar do texto apocalíptico mencionar o adorno de doze estrelas em concreto, o ilustrador de Lervão (ou a cópia que terá constituído o seu modelo) optou, deliberadamente, pela figuração deste número de elementos, porventura dada a conotação desta personagem a um sentido de harmonia e perfeição divina (Mulher como figura fulcral que dá à luz a Igreja) mas, muito provavelmente, como contraposição directa à besta de sete cabeças que – face a face – a afronta. Uma vez mais, sublinhamos esse espírito de psicomaquia, de medição de forças entre o bem e o mal, exaltado, claramente, neste fólio que

comprova como o conteúdo simbólico e escatológico destas iluminuras precede, em diversos momentos, a própria descrição da fonte.

Por outro lado, à semelhança do seu antecessor, o número sete associa-se, brevemente, ao universo maléfico. Referimo-nos, pois, à besta apocalíptica com as suas sete cabeças, sendo esta encarada, à luz desta tradição, como fenómeno de imitação ou corruptela da obra divina. Nesta perspectiva também no fl. 43 – *Mulher sobre a besta* – podemos observar sete símbolos (até agora indecifráveis) junto à grande meretriz, filiados, certamente, ao arquétipo maléfico, dada a natureza iconográfica da ilustração.

Como referimos previamente encontramos este número, do mesmo modo, associado a estruturas arquitectónicas. No fl. 17 os sete arcos debuxados simbolizam as sete Igrejas da Ásia, cujos nomes surgem figurados sobre cada volta, verificando-se a mesma tendência na ilustração derradeira do fl. 217v. No entanto, em composições como a do fl. 172, em que nenhuma relação concreta é estabelecida com estas Igrejas, os setes arcos – que dividem o céu e a terra – corroboram, uma vez mais, esse carácter de perfeição e plenitude, afectos e exclusivos do campo divino.

Deste modo, este número assume-se no presente manuscrito como o mais fielmente relacionado com as descrições do *Apocalipse*. A sua extrema importância no «imaginário bíblico» transformam-no num número incontornável, cuja figuração é, impreterivelmente, cumprida aquando da sua menção textual, não legando, margens para interpretações ou opções por parte dos ilustradores, como constatamos com determinados números, anteriormente, citados. Salientamos ainda que todas as composições dominadas por este número pertencem, sem excepção, ao grupo de ilustrações que seguem e respeitam o padrão descritivo bíblico.<sup>243</sup>

Comum a todas as cópias e fragmentos expressivos, sobreviventes à voragem dos tempos, o sete afirma-se, inexoravelmente, como um símbolo de totalidade mas, acima de tudo, como importante indicador da coroação (conclusiva) dos ciclos terrenos, assumindo, portanto, um compreensível papel de destaque à luz, e no contexto, das reconhecidas preocupações quiliásticas da comunidade que concebeu este exemplar.

---

<sup>243</sup> Como podemos constatar ao observarmos os fls. 17 (Ap 1, 10-20), 135 (Ap 8, 2-6), 175 (Ap 15. 1-8), 217v. (Ap 22, 16-20).

**g) De dvodenario nvmero**

Apesar de evidenciar uma menor exuberância representativa, o número doze ocupa, indubitavelmente, um lugar de particular destaque nos fólhos do *Comentário laurbanense*.

Devendo a sua origem à multiplicação do três pelo quatro – partes constituintes do número sete<sup>244</sup> –, este é um número totalizador, o estágio final do grande projecto de aglomeração entre as obras celeste e terrestre.<sup>245</sup> Assim, encontramos-lo, de modo genérico, associado a um conjunto de realidades também em si totalizantes, como os doze signos do Zodíaco (considerados desde a Antiguidade) ou mesmo os doze meses do ano litúrgico. À semelhança do próprio número sete, associa-se ao culminar de ciclos, assumindo, porém, um carácter mais permanente e definitivo, como afirmação de um estágio alcançado pós-término.

Biblicamente, o seu peso é notório. Nomeado múltiplas vezes, este é o número das doze tribos de Israel, dos Patriarcas, dos apóstolos de Cristo<sup>246</sup>, caracterizando-se por um sentido de escolha, de eleição (o número dos Eleitos). Participando também do significado de Igreja, é o número que caracteriza a Jerusalém Celeste e todas as suas qualidades inerentes.

Desta forma, é justamente nas iluminuras referentes a estas passagens e episódios que nos deparamos com este algarismo que, apesar de nos surpreender apenas quatro vezes no total das ilustrações, constitui, ainda assim, um padrão assinalável.

No fl. 146 – medição do novo templo pelo apóstolo de Patmos – são representadas as diferentes etapas do processo laboral do visionário. Observamos que são exactamente doze as personagens intervenientes nesta imagem, levando-nos a intuir uma relação premeditada entre o conteúdo temático deste episódio e o número associado.<sup>247</sup> O doze

---

<sup>244</sup> Vide AGOSTINHO DE HIPONA, *A Cidade de Deus* [...], p. 1392.

<sup>245</sup> Vide Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, “Doze” [...], p. 272, ref. p. 272.

<sup>246</sup> Vide AGOSTINHO DE HIPONA, *De A Cidade de Deus* [...], p. 1392.

<sup>247</sup> Cumpre referir que esta relação se assume como um particularismo do *Comentário* de Lorvão e não um padrão ou modelo entre os restantes manuscritos desta natureza. Vide Anexo iconográfico, imagem 7, p. 135.

une-se, então, à ideia de templo, de concretização e triunfo do santuário divino sobre a terra e o céu.<sup>248</sup>

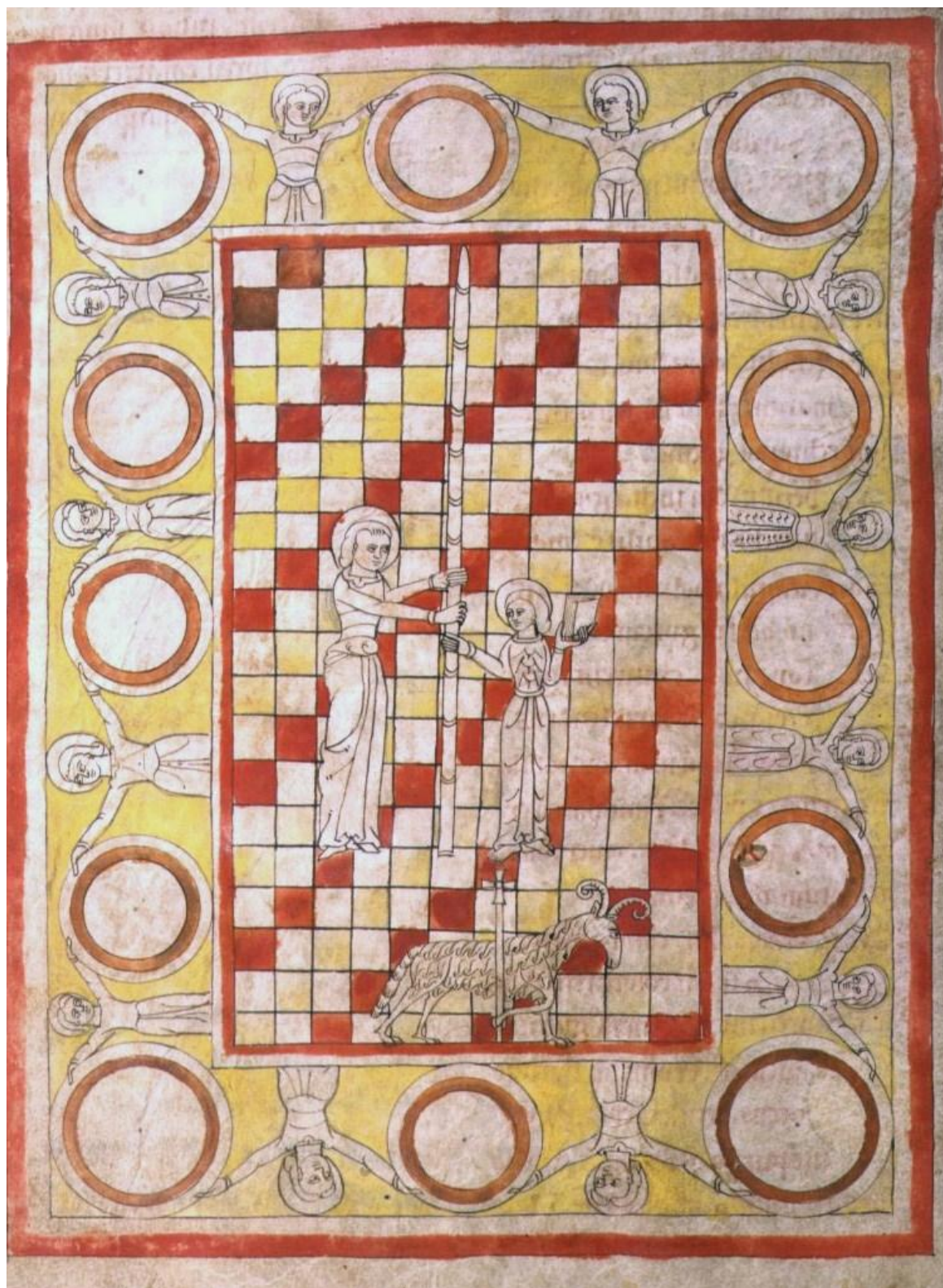
Apenas comum aos «Beatos» [L], [B] e [N], os fls. 208v. e 209 apresentam as doze jóias ou gemas sagradas da Nova Jerusalém: jaspe, safira, calcedónia, esmeralda, sardónica, sárdio, crisólito, berilo, topázio, crisópraso, jacinto e ametista. (Ap 21, 18-20). Apesar de divididas por dois fólhos, visam ilustrar directamente o texto do *Comentário*, iniciando os pontos referentes à descrição das valências de cada uma das pedra sagradas. Uma vez mais, reconhecemos que o número doze manifesta-se neste códice, por associação (ou como atributo) às ideias de triunfo ou júbilo da Igreja, como podemos notar no fólho 209v. que concebe, com toda a sumptuosidade, a Nova Jerusalém e constitui a máxima exaltação deste conceito. Cumprindo a descrição bíblica, desdobra-se e multiplica-se, exibindo doze esferas como as doze portas, em relação com os quatro pontos cardeais – cada três portas por cada ponto – consumando a conjugação simbólica: 3x4 (Ap 21, 13). De acordo com a visão do apóstolo, observamos os doze anjos como guardiões das doze portas, representados como personagens não aladas. Assim, envolvido por uma malha quadrangular, constituída por duzentas e vinte quadrículas, o apóstolo mede o templo certificando-se dos seus cento e quarenta e quatro côvados de altura: o quadrado perfeito  $12^2$  (Ap 21, 17). Devemos ressaltar o pormenor da vara de medição utilizada que, à semelhança da que se encontra representada na do fl. 146 (vara que mede a distância entre o chão e a abóbada), foram cuidadosamente debuxadas com doze secções exactas para transmitir, de modo fiel, a medida sagrada aplicada na concepção destes espaços.

Desta maneira, apuramos que o número doze evidencia uma notável riqueza simbólica no seio da espiritualidade cristã, verdade esta espelhada e transmitida nos fólhos desta cópia. Associado à máxima exaltação do esplendor e glória divina, este número personifica a majestade numérica, o estágio final e êxtase místico e triunfante do domínio de Deus, que qualifica a esperança no futuro vitorioso dos fiéis (na eminência da Parusia) e o início do eterno «Reino dos Céus».

---

<sup>248</sup> Sublinhe-se que o «Beato» de Girona constitui a única cópia que cumpre precisamente o mesmo número de figuras que a cópia de Lorvão.





A Nova Jersalém. Ap. 21, 1-27.  
BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede de Lervão [...], fl. 209 v.

#### **h) Outros números relevantes no Comentário de Lorvão**

Não obstante as baixas percentagens de ocorrência, contemplamos ainda um conjunto de números nestas ilustrações, cuja especificidade merece também nossa atenção.<sup>249</sup>

Números como o **cinco**, o **oito**, o **dez**, o **quinze**, o **dezanove** e o **setenta**, coabitam neste manuscrito, num discurso tímido, porém, relevante para a constatação da intencionalidade e peso numerológico verificável neste códice.

Classicamente encarado como o número das primeiras ferramentas espirituais<sup>250</sup> (e da virgindade do espírito), o número cinco cumpre a sua função um par de vezes neste manuscrito. Correspondendo à totalidade do mundo sensível «premiado» pela unidade – 4+1 – representa, numericamente, os peixes da terra (debuxados no fl. 138) e o grupo de almas em glória, no fl. 149v. A este associado por triangulação (3x5), o número quinze exacerba, com efeito, o simbolismo do primeiro número. Vamos, curiosamente, encontrá-lo, uma vez mais, filiado à figuração dos peixes no *mare vitreum* (no fl. 86), tal como ao número de almas que compõem a ilustração do fl. 169, aspecto este que nos sugere, de imediato, um padrão preliminar de relações entre ambos os números (5 e 15) e os elementos iconográficos que caracterizam.

Por outro lado, apesar de identificado oito vezes ao longo deste códice, a ocorrência do número oito não se traduz, suficiente para uma clara compreensão da sua expressão simbólica. Descrito como o número da beatitude, do eterno retorno a Deus, de libertação e de paz<sup>251</sup> – adventista do início da vida após a Criação – coaduna-se, de igual modo, com a representação piscícola: oito são os peixes nos fls. 175 e 195v. (uma das ilustrações consideradas erróneas na relação texto-imagem). Em ambos os casos, a escolha numérica é livre, deliberada, sem «constrangimentos» da fonte literária bíblica ou das restantes cópias. O número oito encontra-se também presente no fl. 150v., sob a forma de almas (no espaço intermédio) ou no fl. 202v. – *as almas dos mártires* – cujos oito pássaros simbolizam as almas dos decapitados (Ap. 20, 4). Podemos, desde já, intuir que, no *Comentário* de Lorvão, estes números – cinco, oito, quinze – corroboram,

---

<sup>249</sup> Sublinhamos, contudo, que a manifestação destes números não se revela bastante para a constituição de um padrão simbólico.

<sup>250</sup> Cf. Jean-Pierre BRACH, *op. cit.*, p.48.

<sup>251</sup> IDEM, *ibidem*, p. 48.



então, a noção de santidade e pureza: os peixes como símbolo da natureza de Cristo e das suas almas, nas suas diferentes versões – humana e animal –, num elogio das virtudes espirituais dos agentes que caracterizam.

Extremamente relevante à luz da «ciência numérica», o número dez – o grande aglutinador<sup>252</sup> –, estranhamente, não evidencia qualquer exuberância neste *Comentário*, sendo possível identificamo-lo apenas em dois fólios (em três situações). No primeiro dos casos – fl. 150v. – são dez as estrelas no plano superior e dez os condenados do grande terramoto, no inferior. Dez são também os arcos no fl. 176 – *Os sete anjos com as sete taças de ouro* – em representação do santuário divino (Ap. 15, 5).

Encarnando um sentido sagrado desde as primeiras considerações pitagóricas<sup>253</sup>, o dez constitui o reinício – a segunda mónade – a totalidade dos números da unidade à década; No entanto, a sua ocorrência insipiente não nos permite equacionar, aqui, qualquer sentido simbólico para além da sua clara associação a momentos ou espaços votados à perfeição divina e à amplitude da sua obra.<sup>254</sup>

Quanto ao número dezanove – número que caminha para a conclusão da segunda dezena – encontramos-lo expresso nos fls. 207 e 210, revelando-se através do grupo de almas representadas no plano intermédio (fl. 207) e superior (fl. 210). Em relação a este algarismo sublinhamos o cuidado prestado pelo ilustrador que, visando cumprir a coerência e sequencialidade entre estas ilustrações, mantém rigorosamente o mesmo número de almas em ambos os fólios: no primeiro estas aguardam a salvação, enquanto que, no segundo, resplandecem, já, no seu júbilo.

Ultimando a nossa análise, o número setenta encontra-se manifesto numa curiosa ilustração debuxada no fl. 119v. Representando os eleitos de Deus, apuramos que não é de todo inocente a sua escolha para esta composição, constituída apenas por uma sequência de bustos nimbados, divididos por seis bandas cromáticas. Como referiu Jorge da Silva Rocha, o *Comentário* de Beato consagra uma demorada explicação para o número de eleitos bíblicos, evocando incontornavelmente o número doze, a sua metade (seis) e a sua multiplicação por mil e por si mesmo: cento e quarenta e quatro mil eleitos. A evidente importância do papel da numerologia neste episódio é iluminada,

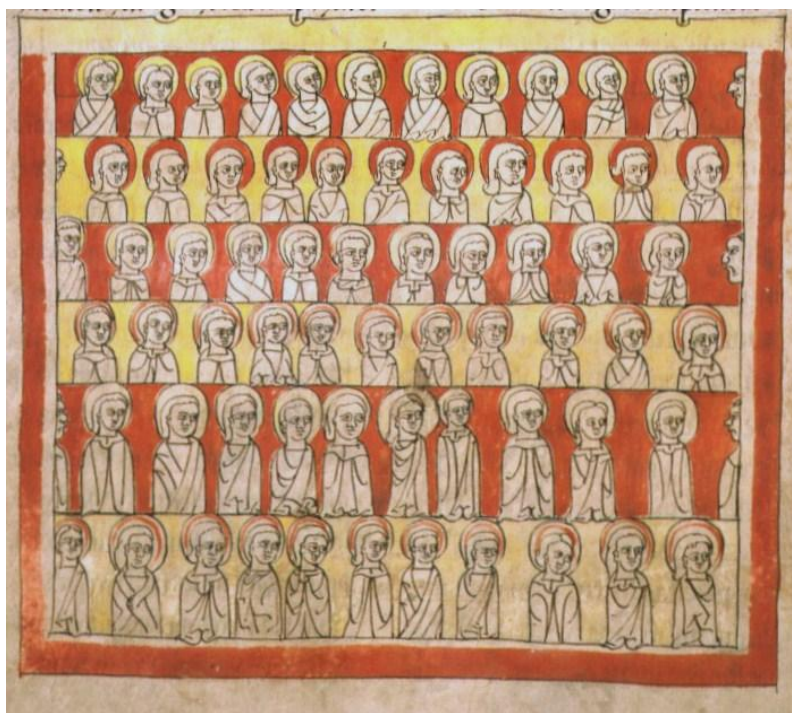
---

<sup>252</sup> *Dicti autem decem a Graeca etymologia, eo quod ligent et coniungant infra iacentes numeros.* «De acordo com a etimologia grega, o número dez é assim chamado dado que compila e aglutina todos os números que o antecedem», (tradução nossa) – vide ISIDORO HISPALENSIS, *Etimologias* [...], p. 424.

<sup>253</sup> Vide *supra* n. 164.

<sup>254</sup> Vide AGOSTINHO DE HIPONA, *A Cidade de Deus* [...], p. 1392.

leva-nos portanto a discordar deste autor ao afirmar incompreensível – ou produto do erro ou do esquecimento por parte do ilustrador – o número dos eleitos representados<sup>255</sup>, dado não cumprirem, numa lógica espectável, o total de doze elementos por cada barra cromática. No entanto, ao contrário da interpretação de Silva Rocha, esta circunstância reveste-se, no nosso entendimento, de um carácter perfeitamente intencional. Seria deveras inesperado constatar o descuido ou negligência do executante, num fólio de tanta expressividade aritmológica, nomeadamente quando é evidente o conjunto de soluções técnicas – como o debuxo de pequenos perfis nos limites do campo de ilustração – de modo a perfazer o número de bustos pretendido. Nesta perspectiva, esta imagem alude, não tanto aos eleitos como imagem das doze tribos (tese defendida pelo autor supracitado), mas aos setenta anciãos de Israel (Ex 24,1-9; Nm 11, 24-25), aos filhos de Jacob: o número dos descendentes (Ex 1, 5).



*Os Eleitos do Senhor. Ap. 7, 1-9. BEATO DE LIÉBANA, Commentarium in Apocalypsin; cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede de Lervão [...], fl. 119 v.*

<sup>255</sup> «Ce souci de la symbolique du nombre est pourtant contredit par la ligne du milieu et du bas qui ne représentent que onze personnages. Un oubli ou un mauvais contrôle de l'espace semble être à l'origine de l'erreur. L'irrégularité, l'hésitation et l'improvisation sont toujours présentes, ici et là, dans le travail de l'artiste du *scriptorium* du monastère de Lervão. (...) Dans la représentation des 144 000 élus, le moine artiste essaie de compléter le nombre douze sur chaque rangée en introduisant des visages de profil qui semblent entrer en scène par les côtés. Si, apparemment, il s'agit d'un recours graphique pour ajouter un personnage en plus dans l'exiguïté de l'espace restant, la procédure reste inexplicable pour la file du haut et pour la troisième où l'espace permettrait d'inclure le buste entier d'un douzième personnage.» – cf. Jorge da Silva ROCHA, *op. cit.*, pp. 284 e 285.

Setenta – número do *Antigo Testamento* por excelência – constitui assim a multiplicação (no seu estado puro) do sete pelo dez –  $7 \times 10 = 70$  – dois algarismos extremamente relevantes à luz da Numerologia clássica e medieval, arquétipos da plenitude e perfeição na relação com o sentido de universalidade. Este resultado simbólico corrobora então a mensagem espiritual deste «Beato»: a representação dos setenta bustos na impossibilidade da figuração dos cento e quarenta e quatro mil eleitos<sup>256</sup>, como testemunhos da magnificência do Reino dos Céus. Apesar da sua singularidade, esta iluminura – e o número que a caracteriza – constitui mais um franco exemplo da intencionalidade e premeditação de um programa numérico ao serviço da economia simbólica desta cópia.

Assim, muito embora diversos dos aspectos conclusivos se encontrarem sucintamente apontados, uma visão de conjunto em torno destes números permite-nos compreender a importância que estes desempenharam na concepção das ilustrações deste manuscrito, revelando fidelidade às suas fontes directas – *Livro do Apocalipse* e *Comentário de Beato de Liébana* – mas demonstrando, do mesmo modo, um elevado grau de deliberação que necessariamente determinou a diferenciação desta cópia em relação às restantes conhecidas.

Como observamos em determinados fólios já citados – 138, 139, 153v. – , para além da importância do número no seu sentido lato, confirma-se igualmente uma cuidadosa intenção matemática na concepção destas imagens, perceptível por meio das equações e cálculos «fornecidos» pelas fontes supracitadas, escrupolosamente seguidas (e cumpridas) nas ilustrações desta cópia.

Verificamos ainda que em múltiplas situações – tal como no exemplo do fl. 184v. – , o número assume um papel primordial como veículo transmissor das mensagens espirituais das *storiae*, evidenciando assim, o «Beato» de Lorvão, características formais muito mais esquemáticas, estilizadas e vincadamente conceptuais.

Esta análise permitiu-nos também coligir que os números preponderantes neste *corpus* ilustrativo provam ser os que se prendem, de forma mais estreita, aos desígnios divinos

---

<sup>256</sup> O número de fiéis  $144\,000 = 12 \times 1000 = 12000^2$ .

– estruturantes e finais – sobre o plano terreno (como o número três e o quatro), à qualificação e certificação dos códigos maléficos (número seis) ou ao triunfo e à caracterização da Igreja e do Reino de Deus (números sete e doze).

Este elemento contrai assim um peso fundamental para a interpretação do programa iconológico desta obra, funcionando como verdadeiro atributo qualificador das diversas personagens, espaços, objectos ou estruturas que compõem estas iluminuras. Afirma-se assim nesta cópia como código espiritual e ritualístico essencial ao imaginário dos criadores deste modelo ilustrativo, denotando igualmente uma clara e importante correspondência com as doutrinas numerológicas agostiniana e isidorina das quais Beato e os seus continuadores se consideraram descendentes e herdeiros.

## **2- A forma geométrica: figuras e tendências geometrizes nos manuscritos hispânicos**

«Certains historiens ont pensé que les éléments figurés dans les manuscrits mozarabes étaient dispersés arbitrairement à la surface de la page. Telle n'est pas, évidemment notre opinion.».<sup>257</sup> Assim declarava Mireille Mentré a importante posição que prevê que não somente as formas e símbolos representados, como a própria tendência geometrizar dos enquadramentos nos manuscritos alto-medievais, detêm uma importante significação para o entendimento mais profundo dos conteúdos espirituais destas obras.<sup>258</sup>

Assim, partindo da presente premissa, constatamos que a Geometria – produto descendente e auxiliar da «ciência numérica»<sup>259</sup> – dividida nos seus quatro pontos fundamentais (plano, extensão numerável, extensão racional e figuras sólidas)<sup>260</sup>, deteve, a par do número, um papel determinante na concepção e estruturação quer da gramática decorativa, quer dos programas simbólicos patentes nestes manuscritos.<sup>261</sup>

---

<sup>257</sup> Vide Mireille MENTRÉ, *op. cit.*, pp. 151, 152 e 175 – 176.

<sup>258</sup> IDEM, *ibidem*, pp. 154 e 155.

<sup>259</sup> Vide ISIDORO HISPALENSIS, *Etimologias* [...], p. 437.

<sup>260</sup> IDEM, *ibidem*, p. 436.

<sup>261</sup> «De quelques analyses que nous avons faites, se dégagent quelques caractères dominants de cette production mozarabe: malgré la tendance à marier l'ornement au symbole, le programme décoratif à la fonction spirituelle, la configuration à la signification (...)» – vide Mireille MENTRÉ, *op. cit.*, p. 154. Tal como todo o número tem origem na unidade, o ponto – também esta realidade única, total e

Inspirados, então, pelo repto da autora supracitada e compreendendo o peso atribuído pelas doutrinas agostiniana e isidoriana à «ciência da medida e das formas»<sup>262</sup>, procuramos igualmente avaliar se uma mesma preocupação geométrica se verifica e consoma no *corpus* ilustrativo do *Comentário* de Lorvão constatando que, tanto do ponto de vista dos enquadramentos como das próprias figuras geométricas individuais (símbolos ou signos), é possível entender (à semelhança do que constatamos em relação à componenten numérica) determinados padrões e dinâmicas que se manifestam, não apenas como elementos estilísticos, mas também como símbolos ao serviço de um sentido mais profundo, como seja o sistema de códigos iconográficos e iconológicos que compõem o programa da cópia que ora abordamos.

## 2.1 – A forma geométrica nas ilustrações do «Beato» de Lorvão: análise quantitativa

Visando uma análise coerente e sistemática das formas geométricas no «Beato» [L], incidimos, tal como referido, sobre dois núcleos distintos, separadamente: a) emolduramentos e fundos cromáticos e b) símbolos ou signos geométricos, sendo estes os campos, por excelência, que nos permitem a auscultação destas figuras, constantes, ao longo do manuscrito.<sup>263</sup>

Uma contabilização cuidadosa dos diferentes elementos geométricos verificados ao longo dos fólios deste manuscrito<sup>264</sup> (em constante confronto com as apreciações numerológicas dos teólogos supracitados) permitiu-nos apurar a existência de uma coerente dinâmica pautada por inversões entre os dois núcleos que analisamos.

---

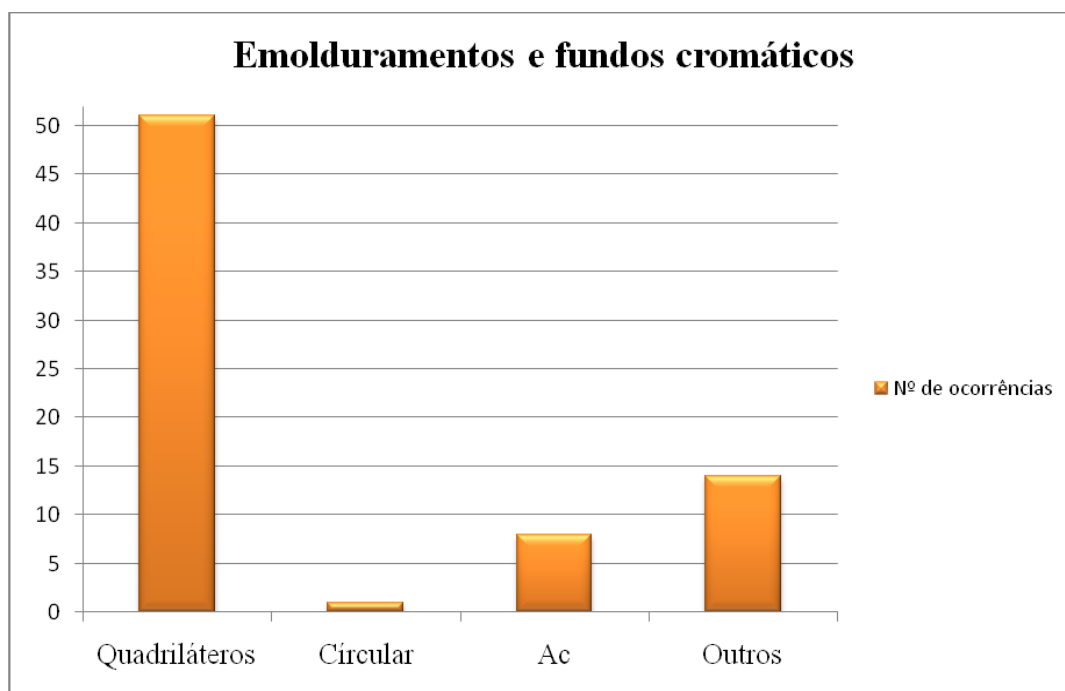
metafisicamente infinita – dá origem às múltiplas formas geométricas conhecidas, tal como sublinhou Isidoro de Sevilha: *Prima autem figura huius artis punctus est, cuius pars nulla est. Secunda linea, praeter latitudinem longitudo* (vide ISIDORO HISPALENSIS, *Etimologias* [...], p. 438.), tornando-se, então, clara a comparação que, à imagem da «ciência aritmética», fora estabelecida entre o ponto e a natureza divina.<sup>261</sup> O ponto era, então, tomado como Deus na sua unicidade; a rectitude (ou eixo traçado através desse ponto), era Deus incarnado, a origem da multiplicação de todas as formas. Ainda sobre este assunto vide Jacques THOMAS, *op. cit.*, p. 145.

<sup>262</sup> Vide ISIDORO HISPALENSIS, *Etimologias* [...], p. 422.

<sup>263</sup> Contudo, tal como refere Mireille Mentré, salientamos, igualmente, a existência de iluminuras sem qualquer enquadramento ou fundo cromático, debuxadas directamente sobre o pergaminho incolor: «il en existe sans cadres, sans fond de couleur...» – cf. Mireille MENTRÉ, *op.cit.*, p. 160.

<sup>264</sup> Vide Anexo gráfico-documental, Anexo 8, pp. 130 e 131.

Atentando sobre o primeiro nicho explorado – emolduramentos e fundos cromáticos – constatamos que na presente cópia são observáveis, essencialmente, três tipologias formais: **quadrilátera** (quadrangular e rectângular), **circular** e **emolduramentos com absidiolos em disposição cruciforme** (que por questões metodológicas apelidamos de **Ac**).<sup>265</sup>



**Figura 4** – Formas geométricas dos emolduramentos e fundos cromáticos do «Beato» de Lervão.

Observamos, ainda, um conjunto de estruturas estilisticamente variadas que agrupamos num quarto grupo restrito a formas heterogénias.

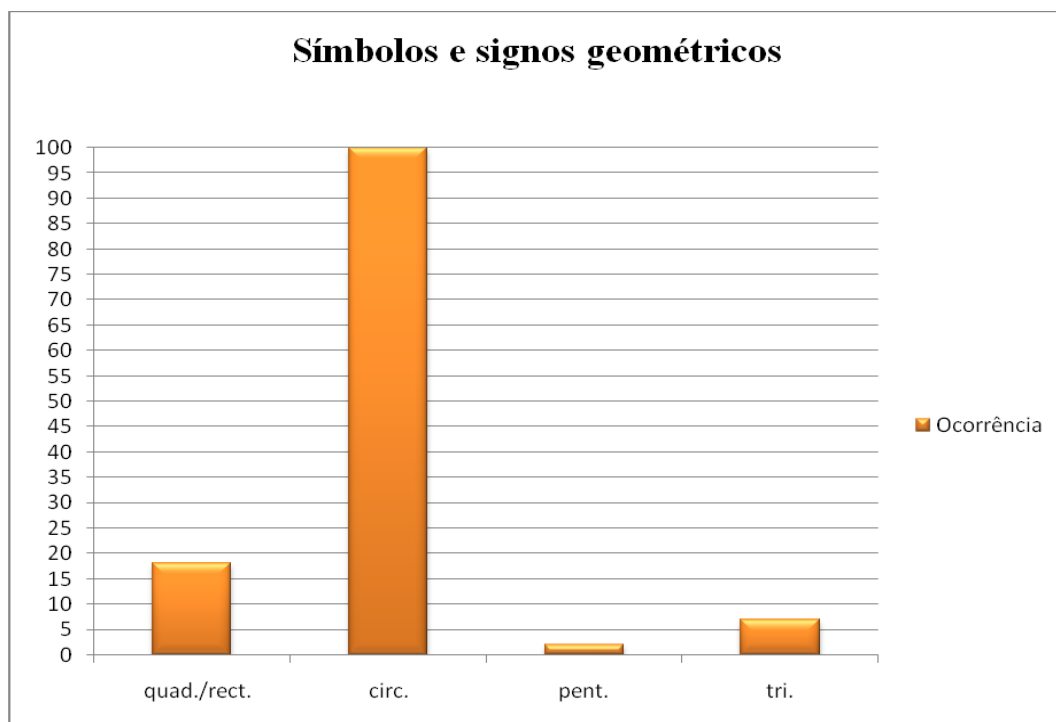
Num total de sessenta e cinco ilustrações expressivas, testemunhamos então a clara hegemonia das estruturas quadrangulares (51 ocorrências)<sup>266</sup>, seguindo-se os

<sup>265</sup> Cumpre referir que esta tipologia de emolduramentos manifesta-se, essencialmente, nos primeiros fólhos ilustrados, perdendo, paulatinamente, a sua expressão ao longo do códice. Esta é uma tendência verificada em diversos manuscritos hispânicos do século X, como o caso do próprio «Beato» de Osma [O] – vide Anexo iconográfico, imagens 13 e 14, p. 130. Cumpre referir que apelidamos estas estruturas de **Ac**, em vez de quadrilobadas, visto não cumprirem, efectivamente, este formato.

<sup>266</sup> Para efeitos do presente estudo optámos por considerar a forma quadrangular e rectangular sob a mesma égide, atendendo ao facto de que, no referido período, não se verificavam diferenças de maior quanto à conotação e valência simbólica de ambas as formas geométricas, como podemos constatar em *De Figuris Geometriae*, nas *Etymologiae* de Isidoro de Sevilha – cf. ISIDORO HISPALENSIS, *Etymologiae* [...], p. 436. Devemos salientar, porém, a atribuição da máxima perfeição ao quadrilátero cujos lados se apresentassem em medida, rigorosamente, iguais (quadrado).

emolduramentos heterógeneos ou «outros» (14), a tipologia **A<sub>c</sub>** (8) e, ultimando a nossa avaliação, o único emoldramento em forma circular representado (1).

Todavia, ao direccionarmos o nosso olhar para o domínio dos símbolos e signos geométricos, notamos uma total inversão destes resultados. O presente gráfico ilustra que, nesta instância, a forma hegemónica é o círculo (100 ocorrências), seguindo-se os quadriláteros (18) e duas novas formas sugeridas: o triângulo (7) e o pentágono (2), contemplando este estudo um total de vinte e sete ilustrações expressivas. Estimamos que esta curiosa inversão dos resultados prende-se necessariamente às valências alegóricas afectas às figuras em questão (com o objectivo do cumprimento dos fundamentos simbólicos da obra), sugerindo a clara dicotomia entre as duas formas dominantes e fundamentais dos códigos geométricos medievais: o quadrado e o círculo.



**Figura 5-** Símbolos e signos geométricos presentes nas ilustrações do «Beato» de Lorvão

Por conseguinte, estimulados pelas preciosas asserções de Mireille Mentré e mediante os resultados obtidos na nossa pesquisa, foi possível relacionar o códice com a tendência verificada pela autora quanto à linguagem geométrica dos manuscritos hispânicos, verificando que também o manuscrito que ora apresentamos se inscreve nesta tipologia, exibindo uma estrutura formal e iconográfica premeditada e ao serviço da mensagem espiritual. À imagem do processo de análise encetado em torno dos

exemplares numéricos, cumpre agora perscrutar o modo como as preocupações de cariz geométrico, em específico, se acomodaram à linguagem estilística e simbólica da cópia laurbanense.

## **2.2 – A forma geométrica no «Beato» de Lorvão – análise qualitativa**

### **a) *Quadra***

Forma física correlativa ao número quatro, o quadrado constitui um dos símbolos essenciais da geometria cristã, sendo entendido, nomeadamente por Santo Agostinho, como uma das figuras mais perfeitas, derivada da igualdade das suas quatro partes constituintes.<sup>267</sup> Descendente e produto da quaternidade, este assume a mesma natureza matemática e simbólica deste número, funcionando como a sua acomodação visual. Desta forma, e uma vez mais, substancia e dá corpo a um plano vincadamente material, evocativo da manifestação divina sobre o plano humano e terrestre.<sup>268</sup> É precisamente neste sentido que vamos encontrá-lo – tal como ao rectângulo na sua qualidade de quadrilátero – nas ilustrações dos «Beatos» hispânicos e, em particular, da cópia que nos ocupa.

Atentando sobre as considerações da autora supracitada, a recorrência a emolduramentos e fundos cromáticos quadrangulares – tanto nos manuscritos moçárabes (em toda a sua extensão), como nos próprios «Beatos» (em particular) – deve-se à necessidade de enquadrar, ilustrar e distinguir campos que, apesar de integrarem agentes celestiais (ou contemplarem planos divinos), representam eventos ou momentos decorrentes num plano temporal, numa perspectiva e experiência puramente tangível.<sup>269</sup>

---

<sup>267</sup> Vide Jacques THOMAS, *op.cit.*, p. 155; vide AGOSTINHO DE HIPONA, *Obras filosóficas* [...], p. 557.

<sup>268</sup> Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, “Quadrado”, *op. cit.*, pp. 548-550. Sobre as valências simbólicas do número quatro vide *supra* p. 73-78.

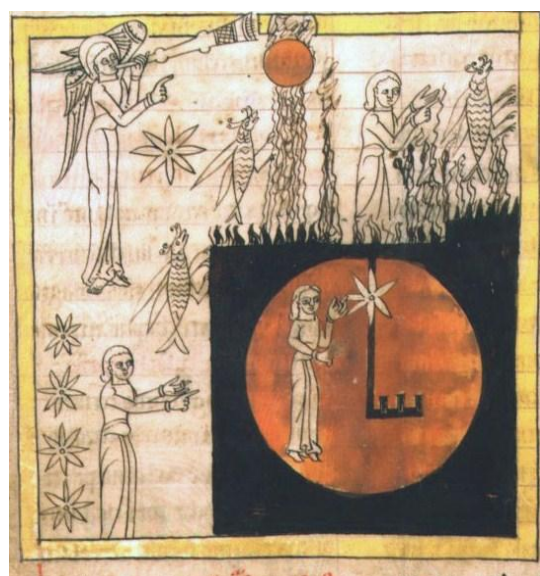
<sup>269</sup> Vide Mireille MENTRÉ, *op.cit.*, p. 202. Devemos, porém, salientar que a hegemonia do quadrilátero quanto aos emolduramentos e fundos cromáticos reflecte necessariamente o constrangimento codicológico que, de forma natural, determina a predominância desta estrutura em composições de página inteira. Contudo, à luz dos estudos da autora supracitada e atendendo à verificação de emolduramentos polimórficos neste códice, tais como nos fls. 64, 90, (e à semelhança de outros exemplares hispânicos) concluímos que se confirma uma intencionalidade simbólica latente a estas composições.



Assim, através da sondagem das miniaturas laurbanenses e da sua comparação com exemplares hispânicos (anteriores e coetâneos), foi possível constatar que também esta cópia corrobora a proposta de Mireille Mentré. Como testemunhos, nomeamos os fólhos 118, 136, 138, 138v., 139, 140v., 177 e 184v.<sup>270</sup>, ilustradores de acções ou episódios que, apesar de exibirem uma componente interventiva divina, têm lugar sobre um plano vincadamente terrestre, constituindo assim a estrutura quadrilátera – possuidora da mesma carga simbólica do número quatro – o espaço atributo da natureza deste plano.



A primeira trombeta. Ap 8, 7-13.  
BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede do Lervão [...], fl. 136.



A quinta trombeta. Ap 9, 1-6  
BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede do Lervão [...], fl. 140 v.

Ao encontro do que acima referimos, também os fls. 86, 172v. 175, 196v., 207 e 210, exibem situações semelhantes em que, apesar de um plano etéreo se encontrar representado, é expresso numa relação estreita e directa com o plano físico, como que numa espécie de manifestação teofânica. Muitos dos fólhos em que se verifica esta relação são precisamente os que exibem uma estrutura tripartida (que sintetiza todos os planos cosmológicos numa única ilustração), tipologia recorrente no manuscrito laurbanense.<sup>271</sup>

<sup>270</sup> Vide Anexo iconográfico, imagens 12 e 27, pp. 138 e 142.

<sup>271</sup> Vide *supra* p.68.

Quanto a símbolos e signos independentes, o quadrado expressa-se de uma forma mais comedida. Testemunhamos a sua ocorrência nos fls. 54, 112, 134, 140v., 152, 184v. ou 209v., visando, em todos os casos, declarar esse mesmo carácter temporal dos elementos (ou conceitos) aos quais se encontra associado. Em ambos os fls. 112 e 152, verificamos que os altares e a Arca da Aliança são representados através da evocação desta forma, sendo este último elemento debuxado (meramente) pela inclusão da nomeação *Arca Testamenti* no interior de três quadrados concêntricos, estilizados, rodeados por quatro folhas e acantos.<sup>272</sup>

É assim notório o elogio da forma quadrilátera que pretende, então, simbolizar todos os objectos que, apesar de partilharem da natureza divina, se encontram firmados num plano, manifestamente, sensível, como mediadores entre as esferas divina e temporal.



As almas debaixo do altar (pormenor). Ap 6, 9-11.  
BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia  
ilustrada do Mosteiro de S. Mamede do Lorvão [...], fl. 112.



Arca da Aliança (pormenor). Ap 11, 15-19.  
BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia  
ilustrada do Mosteiro de S. Mamede do Lorvão [...], fl. 152.

Incontornável, dado o próprio tema da ilustração, o fl. 209v. – A *Nova Jerusalém* (percepção física da cidade sagrada)<sup>273</sup> – constitui, em toda a sua extensão, uma

<sup>272</sup> Quanto à representação da *Arca Testamenti*, podemos verificar um estilo muito mais figurativo e decorativo nos manuscritos das famílias IIa e IIb, em detrimento das cópias da família I – filiadas a uma tradição textual e pictórica mais antiga – cujos elementos se apresentam de forma estilizada em evidência de uma preocupação essencialmente conceptual. Como exemplos salientamos os códices *Ms. Vitr. 14-1* (fl.108), Escorial (fl.103v.) e de Burgos de Osma (fl. 116v.), bastante próximos da ilustração do manuscrito de Lorvão que reduz este objecto sagrado à sua forma essencial e ao princípio simbólico que pretende transmitir.

<sup>273</sup> Vide Mireille MENTRÉ, *op. cit.*, p. 196.

apologia à própria quaternidade.<sup>274</sup> Seguindo o texto apocalíptico, uma forma é-nos sugerida: o quadrado – «igual no seu comprimento e largura» – indicador da sua natureza perfeitíssima, edificada sobre o plano terrestre (Ap 21, 16). Contudo, ao observarmos a cópia laurbanense constatamos que a ilustração da muralha da grande cidade assume uma forma rectangular muito provavelmente dada a exigência formal de uma ilustração de página inteira e do próprio alongamento das figuras nesta inseridas (também cumprindo a característica «cartográfica» das cidades nas representações ocidentais). A composição organiza-se assim numa estrutura de rectângulos concêntricos, encontrando-se o central preenchido por uma malha quadrangular (onde encontramos o apóstolo com a sua vara de medição e o *Agnus Dei*), propriedade esta presente na grande maioria das cópias remanescentes.

Desta forma, verificamos a clara relevância que as estruturas quadrangulares assumem no programa ilustrativo dos «Beatos» hispânicos, em particular da obra que nos ocupa, levando-nos a concluir que a incidência mais acentuada destas formas nas estruturas dos enquadramentos e fundos cromáticos, deve a sua razão à procura da demarcação e identificação (espacial) do mundo revelado<sup>275</sup>, comprovando que a predominância dos quadriláteros no presente manuscrito<sup>276</sup>, visa situar o espaço onde decorrem os acontecimentos relatados no *Livro do Apocalipse*: a narrativa da manifestação e consequência dos desígnios divinos finais que se abatem sobre a terra para condernar e libertar os homens.

## **b) *Circulus***

Expoente da ideia de perfeição, o círculo – tal como a circunferência – constitui uma das formulações geométricas de maior importância alegórica na espiritualidade medieva. Participando de algumas das noções comuns ao ponto – perfeição, unicidade, totalidade indivisível – esta forma distingue-se, porém, ao assumir um carácter de consumação da criação: o produto último (completo) do ponto primordial.<sup>277</sup> Neste sentido, o círculo foi-se encontrando relacionado, ao longo dos tempos, com essa noção

---

<sup>274</sup> Vide *supra* p.73-78.

<sup>275</sup> Vide Mireille MENTRÉ, *op.cit.*, p. 202.

<sup>276</sup> Relacionável com a predominância do próprio número quatro como constatamos anteriormente – vide gráfico figura 2, p. 60.

<sup>277</sup> Vide Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, “Círculo” [...], p. 202.

universal de movimento perpétuo, desprovido de início ou fim. É, portanto, nesta perspectiva que encontramos a sua significação associada ao domínio divino e atemporal, numa metáfora evidente para com a natureza perene e transcendente de Deus e de Cristo, do plano celestial e da dinâmica cósmica<sup>278</sup>, não nos surpreendendo assim que as representações do círculo nos fólhos do *Comentário* de Lorvão se coadunem inteiramente com a dimensão divina em toda a sua extensão.

É neste sentido que, uma vez mais, nomeamos os estudos de Mireille Mentré, que na sua análise em torno das formas dos emolduramentos salienta a raridade das estruturas de forma circular nos manuscritos hispânicos, em particular nos «Beatos». No entanto, devemos salientar a excepção do fl. 90 do presente códice que, à semelhança da grande maioria dos exemplares conhecidos<sup>279</sup>, exhibe um enquadramento circular, aglomerando os quatro seres viventes acompanhados (no centro da composição) pelo *Agnus Dei*, repetindo o debuxo da figura circular nove vezes.<sup>280</sup>

Interpreta então Mireille Mentré que as molduras desta tipologia se encontram associadas, sem grandes excepções, a representações exclusivas do Tetramorfo e do Cordeiro místico, na procura de evidenciar o carácter cósmico, sublime destas personagens, através da sua individualização num espaço qualificador da sua origem divina e transcendente.<sup>281</sup> Deste modo, encontramos-nos perante a única ilustração que se filia e coaduna a um espaço inteiramente etéreo e atemporal, desprovido de qualquer relação com a dimensão humana e tangível. Podemos então afirmar que a criação da primeira e única iluminura de estrutura circular nestes manuscritos tem como clara

---

<sup>278</sup> IDEM, *ibidem*, p. 202.

<sup>279</sup> Devemos salientar que os «Beatos» de Burgos de Osma (apesar de muito próximo da cópia laurbanense) e a cópia de Berlim constituem as duas excepções conhecidas a este tipo de representação.

<sup>280</sup> Do ponto de vista metodológico considerámos para a presente contabilização todos os círculos completos (e debuxados com auxílio de compasso), mesmo que apenas para efeito de enquadramento das ilustrações.

<sup>281</sup> «Ces peintures circulaires transposent toute la figuration sur le plan du visionnaire. L'espace est transfiguré par la célébration fervente dans l'éternité.» – cf. Mireille MENTRÉ, *op. cit.*, p. 195. Devemos, igualmente, sublinhar a representação de outras estruturas semelhantes noutras cópias, como o caso do fl. 101v. do «Beato» de Osma – *Abertura do sétimo selo* – que exhibe, do mesmo modo, uma estrutura circular, contendo doze estrelas no seu interior. Constitui este fólio a única ilustração deste episódio, cuja a natureza geométrica se coaduna com esta forma.





A visão do Cordeiro e os quatro seres viventes. Ap. 5,6.  
BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede do Lervão [...]. fl. 90.

pretensão associar-se a um plano visionário e celeste, fazendo-se o seu carácter distinguir, das demais ilustrações, pelo campo geométrico em que se insere.

Contudo, como vimos, a presença desta forma geométrica no *Comentário* laurbanense não se restringe este único exemplo, o círculo ganha, pois, verdadeira expressão como figura individual neste *corpus* ilustrativo. Dando continuidade ao princípio simbólico que lhe é característico, podemos então encontrá-lo relacionado com astros – sol e lua – ou elementos portadores (ou conferidores) de luz, todos eles figurados num estilo perfeitamente esquemático, tal como podemos observar nos fls. 112, 115, 139 e 180v.

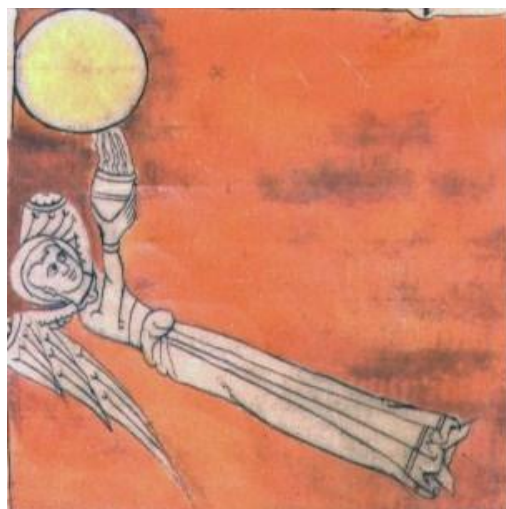
De forma mais vincada, constatamos que o círculo surge fundamentalmente como elemento evocativo da presença divina, sendo este princípio materializado nos fls. 196v., 199, 202v., 207, 210 e 217<sup>282</sup> como a representação de um halo ou «via celeste»<sup>283</sup> destinada à manifestação de Deus ou de Cristo sobre o plano terrestre;

---

<sup>282</sup> Cumpre referir que diversas cópias ilustradas do *Comentário ao Apocalipse* recorrem, antes, a mandorlas ou cartelas ovais ou losangulares para a integração da imagem de Deus ou Cristo. A cópia de Lervão é, estritamente, circular quanto à apresentação destes elementos. Nomeamos as ilustrações dos



O grande terramoto. Ap 6, 12-17.  
BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia  
ilustrada do Mosteiro de S. Mamede do Lervão [...], fl. 115.



Anjo derramando a taça da cólera divina. Ap 16, 2-12.  
BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia  
ilustrada do Mosteiro de S. Mamede do Lervão [...], fl. 180v.

pretende assim esta figuração a demarcação e distinção – material e espiritual – entre o domínio sacro e o profano, o celeste e o terrestre, mesmo que inserido num plano tangível. O círculo atesta, portanto, esse carácter transcendente, espiritualmente perfeito, num exercício de individualização da imagem do ente divino das demais personagens representadas.

Ainda o fl. 134<sup>284</sup> – *Abertura do sétimo selo* – oferece-nos um outro exemplo da evocação da forma circular, encontrando-se neste caso inscrita no quadrado, numa simbiose entre as duas formas. Esta imagem (exemplo determinante para o que ora defendemos) afirma-se, portanto, como uma conceptualização ou metáfora visual do efeito da abertura do sétimo selo, sendo representada no códice laurbanense como uma complexa intersecção de sete circunferências, cujos centros correspondem aos seis pontos divisíveis da circunferência central.<sup>285</sup> Contendo a mensagem *septem sigillos sunt* (Ap. 8-1), o círculo constitui a figura eleita para a ilustração do acto divino final: a determinação do silêncio, a «suspensão da narração».<sup>286</sup> Devemos salientar que, apesar

---

«Beatos» de San Millán de Cogolla (fl. 209), de Bugos de Osma (fl. 149) ou mesmo de Navarra (fl. 138), como exemplos dessa diferença formal.

<sup>283</sup> Vide *infra* p. 103

<sup>284</sup> Vide Anexo iconográfico, imagem 9, p. 137.

<sup>285</sup> Vide Anexo iconográfico, imagem 9, p. 128.

<sup>286</sup> Vide Jorge da Silva ROCHA, *op. cit.*, p. 294.

do códice [O] exibir igualmente a estrutura circular associada a este episódio (corroborando a ligação desta forma geométrica à expressão visual dos actos sublimes), apenas a cópia portuguesa, entre todos os exemplares, recorre, de forma mais directa e evidente, ao princípio unicamente geométrico para a representação deste episódio.

Compreendemos assim que o círculo terá sido apropriado nesta cópia como forma direccionada para a concepção de objectos ou elementos de natureza transcendente, produtos caracterizadores da suprema criação divina. Relembramos, pois, os fls. 208v. e 209<sup>287</sup>, cuja estilização das pedras preciosas da Nova Jerusalém é reduzida a esta forma, como evidência da sua perfeição e condição de atributo espiritual. O mesmo se verifica na representação da cidade sagrada (fl. 209v.) cuja figuração completamente geométrica, reduz e esquematiza a ideia das portas de Jerusalém a três círculos concêntricos apenas.

Depreendemos então a importante carga simbólica que esta figura assume e o modo como se «expande» nos fólios do «Beato» laurbanense, numa clara exaltação de todos os elementos do domínio espiritual e celestial – astros, «portadores» de luz, Deus ou Cristo – entes particulares de um universo celestial ou ao seu serviço. O círculo é, portanto, o «pólo essencial»<sup>288</sup>, rememorador constante e indicador da onnipresença e omnisciência do plano divino nas ilustrações do *Comentário ao Apocalipse*.



*Glorificação de Deus* (pormenor). Ap 19, 1-10.  
BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia  
ilustrada do Mosteiro de S. Mamede do Lervão [...], fl. 196v.



*A despedida de João* (pormenor). Ap 22, 6-9.  
BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia  
ilustrada do Mosteiro de S. Mamede do Lervão [...], fl. 217.

<sup>287</sup> *Vide infra*, p. 112.

<sup>288</sup> *Vide Jacques THOMAS, op.cit.*, p. 129.

### c) *Trigonus*

A forma triangular – correspondente directa e concretização visual do número três – foi entendida à luz dos princípios simbólicos que ora consideramos, como a expressão geométrica do princípio<sup>289</sup> e união entre a ordem divina e a ordem humana de Cristo.<sup>290</sup> Nas suas múltiplas formas, os triângulos – sejam equiláteros, rectângulos, isósceles ou escalenos – assumiram diferentes significados simbólicos aos olhos do homem clássico e medievo, sendo a harmonia, a proporção e o equilíbrio associados ao equilátero (motivados pela igualdade dos seus lados), verificando-se um progressivo afastamento deste arquétipo nos casos dos triângulos rectângulo (divisão do equilátero), isósceles ou o escaleno (este último diferente em todos os seus ângulos).

Deste modo, ao longo do presente estudo, verificamos que apesar do seu importante significado, a manifestação desta forma revela-se discreta. Representada apenas sete vezes (somente em três dos fólios ilustrados), a insipiência da sua manifestação não nos permite, porém, um profundo e amplo entendimento das suas valências simbólicas nestas iluminuras.

Observamos a primeira sugestão no fl. 112 – as *almas debaixo do altar* – no segundo registo da imagem, em que a ligação estabelecida entre o altar rectangular e a figura do apóstolo compõe um triângulo completo, invertido, contendo três símbolos (indecifráveis) no seu interior.<sup>291</sup> Este é um espaço em que a forma triangular se encontra efectivamente debuxada, porém, observamo-la também subliminarmente evocada em toda a relação entre a imagem do altar e a figuração do apóstolo. Do ponto de vista interpretativo, este constitui um pormenor bastante complexo, pois apesar das semelhanças estruturais entre esta ilustração e as restantes cópias (até mesmo o fragmento de Silos mais próximo estilisticamente desta iluminura laurbanense), a sugestão triangular não se verifica em nenhum outro manuscrito conhecido.

---

<sup>289</sup> Temos notícia que, mesmo do ponto de vista da análise e estudo das concepções geométricas platónicas, a primeira superfície (e posteriormente sólido) em potência é o triângulo – cf. Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, “Triângulo” [...], p. 657.

<sup>290</sup> Vide Jacques THOMAS, *op.cit.*, p.149. Para além do seu evidente sentido espiritual, o triângulo (na sua relação com o próprio quadrado) deteve um importante lugar (prático e objectivo) na arte medieval – quer na arquitectura, como na pintura ou ilustração – dada a relevante função que o esquadro desempenhou, como instrumento base, no desempenho destes ofícios.

<sup>291</sup> Vide Anexo iconográfico, imagem 10, p. 137.



No fl. 150, em conformidade com este último, observamos, uma vez mais, uma discreta alusão a esta forma. A estrutura triangular é aqui sugerida através da disposição de três entidades etéreas. No registo superior, as duas personagens sobre os dois tronos (exibindo o busto de Deus) propõem claramente a formação triangular<sup>292</sup>, num sentido de harmonia hierárquica e perfeição afecta à condição divina.

Contudo, nos fls. 138 e 193, o triângulo encontra-se representado num sentido distinto. No primeiro fólio, o incêndio que assolam a «terça-parte» da terra é debuxado por meio de dois triângulos que atribuem a forma ao «coração» da chama. É evidente a procura deliberada (ou certamente o seguimento de um modelo anterior) da concepção de uma ilustração profundamente estilizada, na qual a forma geométrica pretende aludir a este elemento natural em detrimento de uma representação mais figurativa e detalhada, observável nos restantes «Beatos». Por seu lado, o fl. 193, representando a *Queda da Babilónia*, leva-nos a intuir que os quatro triângulos isósceles representados poderão constituir uma alusão ao incêndio da cidade. A estrutura arquitectónica simboliza então a grande Babilónia – no seu esplendor e horror – onde observamos o anjo num plano celestial (separado da cidade por um grupo de blocos de pedra e quatro ramos de acanto) e o restante espaço: «antro de demónios e guarida de espíritos imundos» (Ap 18, 2). Indo ao encontro da própria descrição apocalíptica «Por isso, num só dia cairão sobre ela os flagelos que merecia: morte, luto, fome; e o fogo a destruirá.» (Ap 18, 8), constatamos que os presentes triângulos, à imagem do fólio anteriormente citado, pretendem dar corpo às chamas que consomem a grande cidade<sup>293</sup>, constituindo este pormenor apanágio do modelo ilustrativo laurbanense, uma vez que apenas este manuscrito (entre os congéneres remanescentes) recorre ao triângulo como síntese deste elemento natural.

Desde a Antiguidade – por meio das considerações pitagóricas imortalizadas *a posteriori* pelos filósofos platónicos – que o triângulo é relacionado com elemento fogo, dada a semelhança formal para com a própria labareda, comparação esta também atestada por Isidoro de Sevilha nas suas *Etymologiae* (em relação ao sólido

---

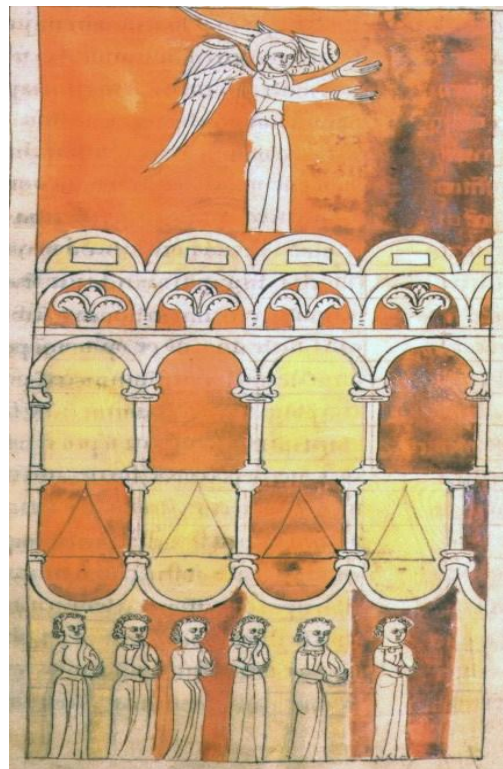
<sup>292</sup> Vide Anexo iconográfico, imagem 11, p. 138.

<sup>293</sup> Vide Jorge da Silva ROCHA, *op. cit.*, pp. 601 e 602.

correspondente a esta figura: a pirâmide)<sup>294</sup> e, por conseguinte, código vigente e familiar de Beato e dos ilustradores contemporâneos e seus seguidores.



A primeira e a segunda trombeta. Ap 8, 7-9. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede do Lorvão [...], fl. 138.



A queda da Babilónia. Ap 18, 1-19. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede do Lorvão [...], fl. 90.

Todavia, para além dos exemplos desde já mencionados, observamos outras manifestações desta forma geométrica nos fls. 138 (base), 178v. e 179, correspondendo à área cromática para a qual dois dos sete anjos enviados derramam as taças da cólera de Deus, constituindo esta uma tendência formal apenas verificada no códice laurbanense.

295

<sup>294</sup> «*Pyramis est figura, quae in modum ignis ab amplo in acumen con surgit; ignis enim apud Graecos “pyr” appellatur*» – Vide ISIDORO HISPALENSIS, *Etymologiae* [...], p. 438. «A pirâmide é uma figura que como o fogo de eleva desde a base até terminar em ponta de lança, entre os gregos o fogo é chamado de “pyr”.» (tradução nossa).

<sup>295</sup> Destacamos que estes constituem os únicos exemplos cuja forma triangular se confirma perfeitamente. Não se observa a mesma concretização nos fls. 177, 179 (primeira ilustração) e 195v.

Concluimos, desta forma, que apesar do baixo índice de ocorrência nestas ilustrações, o triângulo desempenha uma função bastante *sui generis*, encontrando-se essencialmente associado à continuidade da noção platónica que estabelece a relação entre as figuras geométricas e os elementos naturais (água, fogo, terra, ar), evidenciando a continuidade da reverência dos códigos e conceitos matemático-filosóficos clássicos.

Apuramos ainda que não se verifica (à partida) a presença de triângulos equiláteros, confirmando que, neste códice, a função simbólica do triângulo se coaduna tendencialmente à conceptualização do elemento natural fogo.

#### **d) Outras formas geométricas relevantes no *Comentário* de Lorvão**

Apesar da verificação de três formas dominantes nas ilustrações do *Comentário* [L] – quadrado, círculo e triângulo – cumpre ressaltar a expressão de algumas outras de particular interesse, ocorrentes tanto a nível dos emolduramentos, como das figuras geométricas independentes.

Quanto aos emolduramentos e fundos cromáticos, encontramos o conjunto de estruturas «Ac», cuja formulação consiste na inclusão de semi-círculos «gizados» a compasso (como que absidiolos) numa estrutura quadrilátera, tipologia esta relativamente comum nos manuscritos hispânicos do século X, sendo passível de observar, entre os próprios «Beatos», no exemplar [O].

Curiosamente, no códice de Lorvão este modelo é verificável somente nos primeiros onze fólios ilustrados, não manifestando a sua continuidade nas restantes iluminuras. Torna-se portanto árduo deslindar a existência de um hipotético carácter simbólico a estes associado, sendo, no entanto, inexorável a sua conotação a «aparições» ou passagem de testemunho entre um ente celeste e terrestre – porventura pretendendo figurar essa fusão momentânea entre um plano temporal e espiritual, dados os episódios com os quais se relaciona. Todavia, a sua expressão revela-se insipiente para o entendimento pleno de um sentido simbólico, dada a perda desta construção ao longo dos fólios deste códice.



O mistério das sete estrelas (pormenor). Ap 1, 10-20.  
BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia  
ilustrada do Mosteiro de S. Mamede de Lervão [...], fl. 17.



Mensagem a Efeso. Ap 2, 1-7.  
BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia  
ilustrada do Mosteiro de S. Mamede de Lervão [...], fl. 49.

Uma outra estrutura relevante – e única no seu género na cópia laurbanense – pode ser observada no fl. 64. Representando a *Mensagem a Tiatira*, a presente iluminura procura contemplar dois episódios distintos: a passagem da mensagem do anjo a João e a representação de Jezabel e seus amantes (Ap 2, 18-28). Para além de ilustrar dois momentos da *storia*, demarca assertivamente os diferentes planos de ocorrência destes acontecimentos por meio da sua construção geométrica. Inserida num campo visual quadrangular, vislumbramos a grande prostituta e os seus seguidores, acontecimento esse relatado e consumado num plano temporal. Contudo, encimando a «moldura» quadrangular, um arco – evocação da estrutura abobadada – serve de enquadramento para a ilustração da passagem da palavra divina entre anjo e o apóstolo, fundindo ambos os momentos descritos numa única iluminura como clara estratégia de distinção da natureza de ambas as representações e dos seus intervenientes. Por conseguinte, a fusão entre os enquadramentos quadrangular e semi-circular pretende demarcar e denunciar essas mesmas diferenças. Inseridos no emolduramento quadrilátero encontramos os acontecimentos relacionados com um plano físico e humano, enquanto que o arco enquadra o acto, os agentes e o processo da mediação divina, à semelhança do que cremos constatar nos emolduramentos de tipo **Ac** (representando, porém, neste caso uma estrutura mais descritiva e figurativa por oposição às formas verdadeiramente sintéticas que verificamos nos emolduramentos da tipologia supracitada).



Assim, tal como o cruzeiro da igreja medieval – que se eleva e consoma na grande abóbada – esta estrutura corresponde, de certo modo, a essa mesma equação: a relação distinta mas complementar entre quadrado e o círculo, entre o domínio temporal e o espiritual, constituindo o arco abobadado a materialização simbólica deste processo.



*Mensagem a Tiatira. Ap 2, 18-29.*

BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede do Lervão [...], fl. 64.

Quanto aos símbolos e signos geométricos, encontramos no fl. 120 – *A adoração do Cordeiro* – os dois únicos pentágonos inscritos presentes neste códice. Esta representação atípica, surge unicamente como nicho para a figuração do *Agnus Dei*, da cruz e das duas figuras que a sustentam. Na presente imagem, o pentágono tem como função o notório destacamento e «mise-en-scène» da imagem do Cordeiro místico em relação aos demais representados, numa evidente procura da exaltação e demarcação espacial desta personagem (evidenciado até pelo pigmento «exclamativo» aplicado sobre esse fundo). O pentágono fora entendido, *lato sensu*, como forma da harmonia universal no domínio dos planos – encontrando-se na base da *proportio divina*<sup>296</sup> – e, deste modo, símbolo da sublimação etérea e das ferramentas espirituais, à semelhança do número que lhe é correspondente: o número cinco. Ao observá-los neste códice, não conseguimos adivinhar, porém, outras linhas subjacentes para além do ponto que marca o encaixe de ambos os vértices superiores, não nos permitindo intuir outras formas subliminares a estes associadas. Dada a percentagem igualmente baixa de representação desta figura, não podemos então determinar, com segurança, o seu sentido simbólico nesta cópia, para além da irrevogável ligação ao ente divino, à imagem e semelhança do próprio círculo.

Merece ainda a nossa atenção o fl. 140v. – *A quinta trombeta* – ao exhibir um interessante debuxo geométrico onde, em conformidade com o fl. 134, repete o princípio da inserção do círculo no quadrado, na representação do abismo – governado pelo anjo *Apolion* (Ap. 9, 11) – trespassado pelos gafanhotos ao toque da quinta trombeta. A forma circular do abismo repete-se na grande maioria das cópias conhecidas, principalmente da família II<sup>297</sup>, contudo apenas o «Beato» de Lorvão inscreve o círculo no quadrado, numa eventual evocação (uma vez mais) da sacralização (e individualização) deste espaço no plano terreno. Esta imagem constitui assim mais um exemplo da recorrência à forma geométrica para caracterizar a natureza dos espaços representados.<sup>298</sup>

---

<sup>296</sup> Sobre a ideia de *Proportio Divina* vide Jacques THOMAS, *op.cit.*, pp. 163-171.

<sup>297</sup> Sobre este assunto vide Jorge da Silva ROCHA, *op. cit.*, p. 344.

<sup>298</sup> Vide Anexo iconográfico, imagem 12, p. 138.

Consideramos, deste modo, que à semelhança do que se verifica com a componente numérica, o *Comentário* de Lorvão apresenta uma importante estrutura de elementos geométricos ao serviço da criação, leitura e interpretação dos seus códigos simbólicos. Seguindo o modelo tipológico dos manuscritos hispânicos, a recorrência a molduras e fundos geométricos cumpre a tendência advogada pela autora Mireille Mentré, de uma intencionalidade latente aos emolduramentos que, na grande maioria dos casos, correspondem a formas geométricas simples, alternantes, essencialmente, entre o quadrado e círculo.<sup>299</sup> Nesta perspectiva, foi possível um enquadramento da cópia laurbanense nestes parâmetros de análise, constatando-se que a recorrência aos emolduramentos quadriláteros pretende declarar a qualidade do espaço terrestre onde as *storiae* têm acção (dado encontrar-se afecto às valências simbólicas do número quatro).<sup>300</sup> Constitui excepção o fl. 90, única evocação de um espaço puramente transcendente e celestial, que deste modo exhibe um emolduramento circular.

Quanto às figuras geométricas avulsas, integradas nestas iluminuras, foi igualmente possível apurar a expressividade da sua função na composição imagética dos episódios relatados. Neste ponto analítico (contrariamente ao anterior) a hegemonia da forma circular é evidente, facto que se relaciona, estreitamente (e por inversão) ao domínio do quadrilátero do ponto de vista dos emolduramentos e fundos. Como tratamos, o círculo surge como evocativo espiritual e como sintoma da presença divina ou celestial sobre o plano terrestre e humano.

Vislumbramos ainda a curiosa recorrência às formas geométricas para a evocação de conceitos ou elementos naturais, como podemos constatar quanto à forma triangular, em que o ilustrador deste modelo pictórico terá recorrido para a representação das chamas apocalípticas, reminiscência da geometria platónica que outrora associou as figuras e os sólidos geométricos aos elementos naturais, característica esta somente verificável no presente exemplar.

É possível então constatar uma maior simplificação e conceptualização das formas deste «Beato» que, uma vez mais, demonstra preferir os códigos exegeticos à exacerbação das formas pictóricas.<sup>301</sup>

---

<sup>299</sup> Vide Mireille MENTRÉ, *op. cit.*, p. 202.

<sup>300</sup> Vide *supra* p. 73-78.

<sup>301</sup> Cumpre igualmente referir que apesar da geometria do códice de Lorvão não se demonstrar, por vezes, precisa e rigorosa, é evidente a recorrência e a importância assumida pelos instrumentos de trabalho do

Assim, a Geometria – como extensão formal dos princípios numéricos – revela-se um campo determinante de estudo no *Comentário* de Lorvão, uma vez que corrobora a importância que a Numerologia deteve na concepção e transmissão dos conteúdos iconográficos e iconológicos destas ilustrações (desempenhando assim uma função de grande relevância na economia simbólica desta cópia), tal como nos permite intuir o enquadramento do presente manuscrito numa tradição figurativa bastante anterior ao seu período de produção, dado o seu evidente comprometimento (sem paralelo entre os restantes «Beatos») e recorrência aos princípios geométricos clássicos para corporalizar os sinais e mensagens presentes nesta obra.



Pedras da Nova Jerusalém (pormenor). Ap 21, 18-20.  
BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*;  
cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede do Lorvão [...],  
fl. 209

ilustrador que, mais do que meros utensílios práticos, possuíam uma função ritual como ferramentas alegóricas para a concepção dos objectos de devoção e exercício ascético. O esquadro tal como o compasso, constituíram os principais utensílios para a execução do regramento e da própria «mise-en-page», numa interessante relação analógica – evocada por Jacques Thomas – entre o esquadro (pólo substancial e símbolo do plano terrestre) e o compasso (pólo essencial, afecto à ordem celestial), num verdadeiro processo de intelectualização dos objectos ao serviço dos copistas e ilustradores para a elaboração destes códices. No *Comentário* de Lorvão, para além de empiricamente reconhecermos a recorrência a estes meios, é possível observar a sua presença efectiva na concepção destas iluminuras. Diversas linhas e marcas de compasso são ainda hoje visíveis sobre a superfície do velino, levando-nos a constatar a recorrência efectiva a estes instrumentos para a criação das importantes estruturas geométricas deste exemplar. Sobre este assunto *vide* Jacques THOMAS, *op.cit.*, pp. 129 – 140.



## CONCLUSÃO

Ao longo deste percurso de incisiva e demorada atenção sobre as ilustrações do «Beato» laurbanense – exemplar tardio do *Comentário ao Apocalipse* de Beato de Liébana, atribuído ao *scriptorium* do mosteiro de São Mamede de Lorvão – visámos atentar sobre valências simbólicas específicas, intrínsecas à concepção destas iluminuras e, assim, constatar a importância que este sistema de códigos assumiu, quer na elaboração do programa, quer, necessariamente, na recepção e propósitos desta cópia.

Nesta dissertação procurámos, então, incidir sobre um campo específico e de extrema relevância em toda a extensão do imaginário medieval: o número e, consequentemente, a forma geométrica, como descendente da «ciência aritmética» e sua concretização dimensional. Como explanámos, a especulação numérica encontrou-se na base de toda a meditação ontológica, exercício hermenêutico ou «empreendimento» exegético, constituindo um terreno interpretativo complexo, revelador não somente das verdades divinas, da *mensura mundi*, como também de todo um conjunto de importantes sinais quiliásticos, direccionados para os espíritos – conscientes e despertados – na eminência do término do primeiro ciclo terreno.<sup>302</sup>

Ressalvamos que o estudo e conhecimento destes domínios do pensamento medieval continuam a constituir um nicho de análise disperso e exigente, sendo apenas através de um conjunto de poucos documentos artístico-literários (como únicas fontes remanescentes) que nos é permitida a aproximação – ainda que de um modo fragmentário – destes conceitos e asserções essenciais da espiritualidade e imaginário medievais.

Neste sentido, e sob esta égide, procuramos encetar uma análise – nunca antes levada a cabo sobre o *corpus* dos códices medievais portugueses – atinente no mais particular de todos os «Beatos» hispânicos (e tesouro bibliográfico nacional), sendo o nosso objectivo primeiro substanciar uma metodologia centrada na perscrutação e no

---

<sup>302</sup> Vide *supra* p. 23.

reconhecimento da relevância destes níveis intelectuais nos manuscritos medievais e, consequentemente, dedicarmo-nos à leitura e reconstituição (possível) dos códigos numéricos, geométricos e da sua significação na economia simbólica da presente cópia. Nesta perspectiva, iniciámos o presente trabalho com a revisitação dos aspectos que consideramos chave para o entendimento dos factos e vicissitudes históricas que estiveram na origem desta obra primordial atribuída a Beato de Liébana, tal como dos contextos de produção do *scriptorium* laurbanense, ainda que, por vezes, num esforço infrutífero, considerando que a dedução das possíveis influências e relações radiais com outras casas monásticas – ibéricas, insulares ou trans-pirinaicas (no sentido de apurar eventuais empréstimos, circulação de homens e manuscritos ou «contaminações» de um imaginário vernacular) continua a constituir um trilho enevoadado, cujas contingências temporais trataram de ocultar entre os estratos da memória.

Salientamos, além disso, a importância de uma reflexão em torno dos contextos históricos, sociais e espirituais da comunidade monástica em questão, essa que poderá ter constituído o grande agente deliberativo para a concepção (ou escolha e acção de cópia) deste códice e responsável – directo ou indirecto – pelos particularismos formais e simbólicos neste assinaláveis.

Assim, através de um exercício de codicologia quantitativa (componente analítica desta dissertação) procurámos penetrar, primeiramente, nos padrões numéricos e geométricos que se demonstram sintomáticos ao longo deste manuscrito, na tentativa de deslindar a motivação que se encontra por detrás destas ocorrências e as suas relações iconográficas. Através deste processo contabilístico, começámos então por constatar a hegemonia dos números da primeira dezena – claro indício da continuada relevância deste grupo numérico que, já desde a Antiguidade, era entendido como o «cofre» do conhecimento universal (contido entre a primeira e a segunda mónade)<sup>303</sup> – tal como a predominância das formas geométricas simples e essenciais, como o quadrado, o círculo e o triângulo, numa evidente analogia cénica para com os domínios celeste, terrestre e os arquétipos naturais<sup>304</sup>, evocados nestas iluminuras.

---

<sup>303</sup> Sobre este assunto *vide supra* pp. 51 e 52.

<sup>304</sup> Sobre este assunto *vide supra* pp. 111 e 112.

Nesta perspectiva, os sentidos qualitativos da nossa análise (componente sintética) intentaram uma aproximação interpretativa da evidente ligação que se verifica entre estes algarismos e os diferentes episódios figurados, num diligente esforço de reconhecimento da relação entre os códigos numerológicos observados e a sua efectiva função no programa iconográfico e iconológico do manuscrito em questão. Sublinhamos, como paradigma exemplificativo, a constante exaltação do quaternário – número quatro e quadriláteros – aspecto que, simbolicamente, se encontra comprometido, quer na literatura apocalíptica, quer no «Beato» de Lorvão (como em nenhum outro exemplar congénere), com a expressão dos desígnios divinos sobre o plano revelado, corroborando, assim, a própria essência narrativa do *Livro da Revelação* e do seu *Comentário*.

Os resultados da presente análise demonstram, de forma semelhante, uma conexão estreita entre a manifestação aritmológica constatada nesta cópia e as considerações dos Padres da Igreja latina, como Santo Agostinho de Hipona e Santo Isidoro de Sevilha – reconhecidos pelos seus incontornáveis exercícios exegéticos e ontológicos com base no número e na «ciência das formas» – cujas obras sabemos terem influído, de forma determinante, na construção do pensamento alto-medieval e, em particular, na concepção do texto original de Beato.<sup>305</sup> Desta forma, somente através do confronto dos resultados obtidos no presente estudo com as fontes mais próximas e directas do *Comentário* do monge de Liébana, foi possível concluir que as ilustrações do «Beato» [L] funcionam, na realidade, como uma clara «mise-en-scène» e reavivagem dos princípios numerológicos advogados por estes mesmos autores. Todavia, a par deste processo, foi necessário um constante exercício comparativo com as restantes cópias remanescentes, de modo a apurarmos as verdadeiras especificidades do exemplar de Lorvão face aos restantes manuscritos desta tradição.

Começamos, assim, por constatar a existencia de um grau consideravelmente elevado de divergência iconográfica (31%) face ao cânone ilustrativo<sup>306</sup>, influindo este curioso aspecto necessariamente na especificidade dos conteúdos imagéticos e simbólicos veiculados neste códice.

---

<sup>305</sup> Sobre este assunto *vide supra* p. 24.

<sup>306</sup> *Vide supra* p. 57.

Deste modo, e incidindo sobre essas primeiras divergências, começamos por reconhecer que, mesmo nos códices afectos à família I (do *stemma codicum* de Peter Klein)<sup>307</sup> – na qual figura o manuscrito laurbanense – não se verifica a mesma relevância ou rigor no cumprimento dos padrões numéricos observados no «Beato» [L], levando-nos a depreender que, mesmo as cópias consideradas seguidoras de uma tradição ilustrativa mais antiga, não apresentam o mesmo comprometimento simbólico que constatamos neste exemplar.<sup>308</sup>

É justamente nesta discrepância que assenta a originalidade do modelo de Lervão que, assim, intuímos encontrar-se muito mais centrado e ao serviço dos sentidos morais, exegéticos e ascéticos do ofício divino, do que ao fulgor do fantástico e à exuberância figurativa (sintoma próprio do triunfo e conquista da imagem no seio da Cristandade ocidental), susceptível de verificação na grande maioria das cópias do *Comentário ao Apocalipse*, em particular nas pertencentes às famílias IIa e IIb.

Deste modo, é no seu esquematismo primitivo e aparente simplicidade formal que reside a real profundidade destas ilustrações, revelando-se, verdadeiramente, conceptuais e devocionais, sendo assim evidente o papel que a Numerologia desempenhou na construção dos múltiplos códigos espirituais que compõem o programa simbólico desta cópia. As iluminuras presentes nos fólhos 119v., 134, 139, 153v., 184v., 193 ou 209v., constituem, entre outros, indícios claros do que ora defendemos, evidenciando essa inegável qualidade de transmissor dos sentidos mediatos das *storiae* que o número assume, declinando a tendência para uma representação descritiva, literal ou de carácter meramente decorativo.

Este facto, associado às ideias advogadas pelos especialistas John Williams e Peter Klein, da constatação de um primitivismo estilístico incomparável nestas ilustrações<sup>309</sup>,

---

<sup>307</sup> Vide gráfico-documental, anexo 3, p. 123.

<sup>308</sup> Através da análise e comparação das ilustrações dos restantes manuscritos das famílias I, IIa e IIb, apurámos que o «Beato» [L] demonstra, incontestavelmente, um programa numerológico muito mais vincado do que as restantes cópias remanescentes. Contudo, notamos igualmente traços de uma preocupação numérica em determinados códices, tendo como exemplo: fl. 20v. do «Beato de San Millán», fl. 46 do «Beato» de Fernando I, fl. 23 do «Beato» de Burgos de Osma – referentes à *visão das sete estrelas* (fl. 17v. no «Beato» [L]) ou, ainda, os fl. 117 «Beato» de Valladolid, fl. 153 «Beato» de Girona, fl. 94v. «Beato» de Escorial, fl. 168 «Beato» de Fernando I – referentes ao *Toque da quarta trombeta* (fl. 139 no «Beato» [L]). Estes constituem, apenas, alguns dos casos em que verificamos intenção aritmológica, constatando-se, na sua maioria, em ilustrações cujo símbolo numérico é sugerido pela fonte apocalíptica.

<sup>309</sup> Sobre este assunto vide John WILLIAMS, “The illustrated Commentary” [...], p.53; Peter KLEIN, *Beato de Liébana: la ilustración* [...], pp. 37 e 41.

leva-nos, portanto, a crer – com maior convicção – que a cópia do mosteiro de Lorvão segue, efectivamente, um cânone figurativo muito mais antigo, porventura descendente de um modelo perdido de uma primeira edição ilustrada e, por conseguinte – dados os seus comprometimentos formais e alegóricos – mais próximo e remanescente da imagética do arquétipo original de Beato de Liébana.<sup>310</sup> Este aspecto pode, então, ser legitimado pelo notório estilo arcaizante das suas iluminuras como, também, pelos conteúdos simbólicos (sem paralelo) que demonstram uma ligação mais imediata e directa às doutrinas aritmológicas agostinianas e isidorianas, traduzidas neste *corpus* ilustrativo, cuja função espiritual precede, irrefutavelmente, as qualidades plásticas da ilustração.

Nesta perspectiva, a cópia laurbanense, apesar de constituir um dos exemplares mais tardios na tradição dos «Beatos» hispânicos (produto dos finais do século XII), pode revelar-se na realidade um «missing link» para a estética e propósitos dos primeiros espécimes do *Comentário* iluminado, cujos debuxos se afirmaram, antes, como verdadeiros campos de meditação activa – eclesiológica e escatológica – e gestos rituais de sublimação divina e de combate.<sup>311</sup>

Posto isto, a grande questão com que se ultima o nosso estudo reside em avaliar a possível intencionalidade ou premeditação, por parte da comunidade monástica laurbanense, na escolha deste modelo ilustrativo, ou averiguar se terá apenas constituído uma replicação fortuita, ditada pelo acesso a um exemplar mais antigo que circulava nesta região, ou que se encontrava no *armarium* de Lorvão, neste período.

Apesar dos delicados pilares sobre os quais se edifica a biografia dos tempos recuados deste mosteiro, ao reconhecermos as suas raízes assentes sobre a prática de uma vida espiritual de acordo com as tradições do monaquismo ibérico<sup>312</sup>, não nos é estranho um exercício de cópia centrado nas obras de referência da Igreja latina, como sejam os exemplares de *Passionarium Hispanicum*, *Enarrationes in Psalmos* de Santo Agostinho ou o próprio *Commentarium in Apocalypsin*, replicados (estima-se) entre 1176 e 1189,

---

<sup>310</sup> Vide Peter KLEIN, *Beato de Liébana: la ilustración* [...], pp. 37 e 41.

<sup>311</sup> Vide *supra* n. 182.

<sup>312</sup> Como referimos anteriormente neste estudo, estima-se que a comunidade de Lorvão tenha sido devota a um culto de edificação e reverência dos textos patrísticos, sobre os quais se edificava as regras (plurais) observadas na tradição do monaquismo hispânico – *regula mixta*. Sobre este assunto vide José MATTOSO, “O monaquismo ibérico e Cluny” [...], pp. 55-77.

no *scriptorium* de Lorvão.<sup>313</sup> Este aspecto atendendo à cronologia, pode então constituir, não somente o reflexo evidente de uma regra firmada no culto e perpetuação dos textos patrísticos, mas, essencialmente, indício de uma postura de distinção identitária – enquanto comunidade herdeira e depositária de uma longa tradição espiritual – face ao proselitismo do rito reformista, tão hostilizado por esta comunidade nos seus últimos anos de resistência cultural.

Não devemos, de igual modo, ignorar a forte influência que as depredações almóadas terão desempenhado na efervescência de uma mentalidade apocalíptica. Temos notícia que o eremítico vale de Lorvão fora, também, uma região fortemente assolada pela ofensiva muçulmana, podendo este facto encontrar-se na base das motivações para a cópia do *Comentário ao Apocalipse*<sup>314</sup>, como declaração – ou sinal de alerta para a preparação para a *Parusia* – da derradeira perseguição e batalha da Cristandade. cremos, portanto, que a irrupção muçulmana, apesar de não directamente nomeada como razão para replicação desta obra (entre os séculos VIII a XIII) poderá ter constituído, sem dúvida, um elemento intensificador das preocupações escatológicas dos monges de Lorvão.

Perante esta dupla ameaça – interna (rito romano) e externa (Islão) – a evocação do *Apocalipse*, por meio do seu *Comentário*, terá, de certo, funcionado como paralelo da própria condição social desta comunidade e como importante força motriz, e «válvula irradiadora das forças subconscientes»<sup>315</sup>, na qual baseavam as suas crenças salvíficas.

---

<sup>313</sup> Sobre este assunto vide Aires Augusto do NASCIMENTO, “O mosteiro de Lorvão: A História possível dos seus tempos” [...], pp. 104, 107 e 108. Este autor afirma que a extinção definitiva da comunidade masculina de São Mamede de Lorvão, na viragem do século XIII, poderá ter tido origem na animosidade face à introdução da reforma regular operada na Igreja ocidental, que podemos constatar, precisamente, através da cópia de diversas obras comprometidas com a tradição do monaquismo hispânico

<sup>314</sup> Apesar de não encontrarmos referências quanto aos propósitos exactos quer do texto, quer das ilustrações do *Comentário* de Beato de Liébana, verificamos que esta terá sido uma obra cujo significado se manteve actual durante cerca de cinco séculos. Comentários anteriores, como o do donatista africano Ticónio, terão sido redigidos na decorrência de períodos hostis e de perseguição à Igreja, como o caso da guerra entre as facções donatista e ortodoxa da Igreja africana, experienciado pelo autor supracitado. Tal como o *Livro do Apocalipse* que se estima ter sido redigido como declaração das perseguições dos cristãos no Império romano, o *Comentário* de Beato de Liébana poderá ter-se assumido, ao longo de séculos de replicação, como uma obra de apelo e esperança na resistência cristã face à ocupação muçulmana na Península Ibérica, sendo claros os paralelismos traçáveis entre os agentes apocalípticos e os grandes símbolos do mundo muçulmano de então – Babilónia: Roma/Córdova, besta apocalíptica: Império romano/Califado – cf. Henri STIERLIN, *op. cit.*, p. 81. Sobre este assunto vide Bernard MCGINN, “Introduction: John’s Apocalypse and the apocalyptic mentality” [...], pp. 3-19; John WILLIAMS, “Purpose and imagery in the Apocalypse Commentary of Beatus of Liébana” [...], pp. 217-233.

<sup>315</sup> Vide Henri STIERLIN, *op. cit.*, p. 81.

Mais do que a cópia de uma obra fundamental da tradição hispânica – reflectora das evidentes preocupações quiliásticas da comunidade – cremos que a recorrência a um cânone ilustrativo, por certo, descendente de uma tradição figurativa mais antiga, e tradutor de um carácter, verdadeiramente, ascético e conceptual, poderá advir da reavaliação mas, essencialmente, da exaltação dos valores morais, espirituais e de memória póstuma desta comunidade<sup>316</sup>, através da cópia de um exemplar mais antigo e mais próximo da estética e comprometimento simbólico que os primeiros exemplares ilustrados do *Comentário* de Beato de Liébana poderão ter demonstrado. Constituiu assim, porventura, um acto intencional por parte desta comunidade, visando a demarcação de uma posição de exaltação dos valores identitários e de resiliência – física e anímica – face à eminente deposição da sua tradição espiritual ou mesmo da própria vida terrena dos monges de Lorvão.

O visível ênfase colocado sobre um programa simbólico assente na analogia numérica poderá ter constituído, assim, uma opção para a necessidade de um exercício exegético profundo e preparação para o entendimento dos sinais derradeiros<sup>317</sup>, não nos surpreendendo, deste modo, que os números hegemónicos no programa deste manuscrito sejam exactamente os que se coadunam aos desígnios divinos estruturantes (número três) finais (número quatro) sobre a terra, ao reconhecimento dos códigos maléficos (números seis) ou números reflectores da esperança salvífica e triunfo do reino de Deus (números sete e doze). Também as formas geométricas – cumprindo os princípios enunciados pelo número – constituíram campos de reflexão em torno das qualidades do espaço espiritual e temporal, funcionando assim todos estes códigos como verdadeiros enunciados para a meditação e contemplação do momento final.

Deste modo, consideramos que os diversos factores apresentados nesta dissertação constituem relevantes pistas para a compreensão, não apenas da importância dos estudos

---

<sup>316</sup> Mário de Gouveia apurou que, em relação à produção analítica, os textos conservados do fundo de Lorvão pautam-se por uma dinâmica de reprodução da memória de um passado distante desta casa religiosa, levando-nos, portanto, a concluir que, tanto a nível da produção documental como literária, a preservação dos princípios e valores da tradição constituíram uma preocupação essencial para estes monges. Vide Mário de GOUVEIA, op. cit., p. 92.

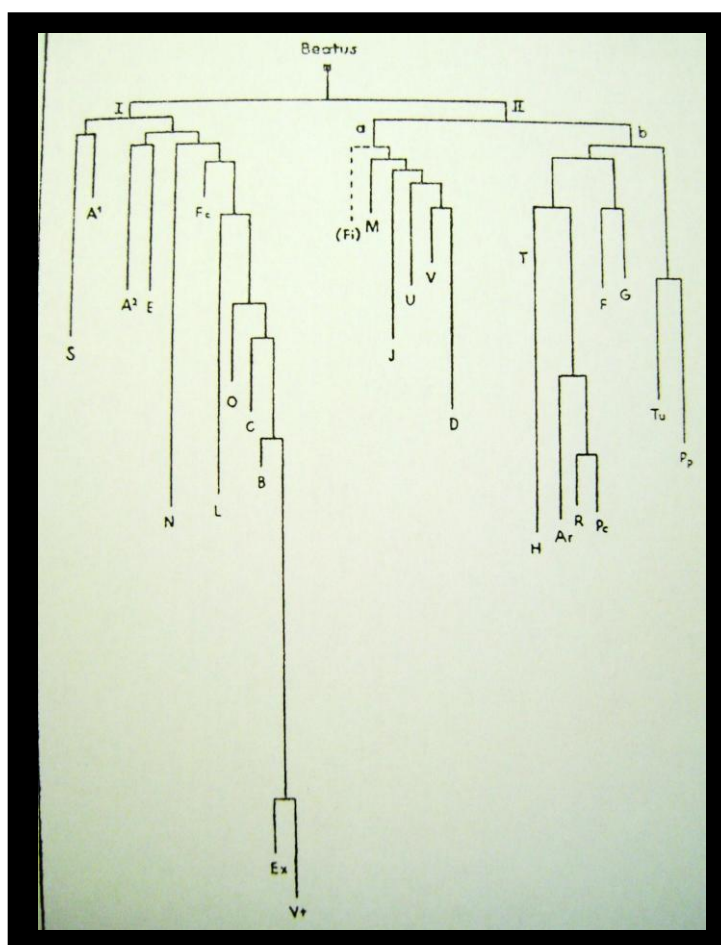
<sup>317</sup> Mário de Gouveia, na sua dissertação de mestrado, refere brevemente a importância que terá sido concedida ao cálculo e à medição do tempo e dos ciclos terrenos, por parte dos clérigos moçárabes, numa dinâmica de mediação entre o mundo terrestre e celeste. Constatamos, assim, a relevância efectivamente atribuída à equação e analogia numérica por partes destas comunidades monásticas, nas quais a ordem masculina de Lorvão se inscreve como descendente. Sobre este assunto, cf. Mário de GOUVEIA, op. cit., p. 92.

do imaginário – centrados numa nova reinterpretação da história dos objectos, ramo extremamente válido para a reconstrução de uma História das mentalidades no seu sentido lato, mas essencialmente para a aproximação de todo um *modus vivendi* e experiência espiritual desta distante comunidade monástica e das possíveis razões que conduziram à replicação de um exemplar com as presentes características na tradição dos «Beatos» hispânicos, no mosteiro de São Mamede de Lorvão, nos finais do século XII.

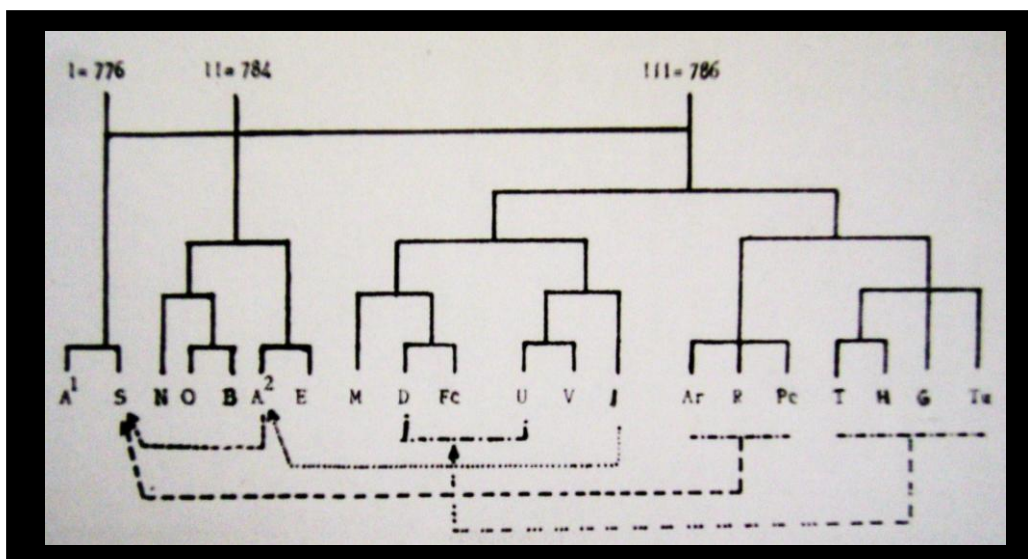


## **ANEXOS**

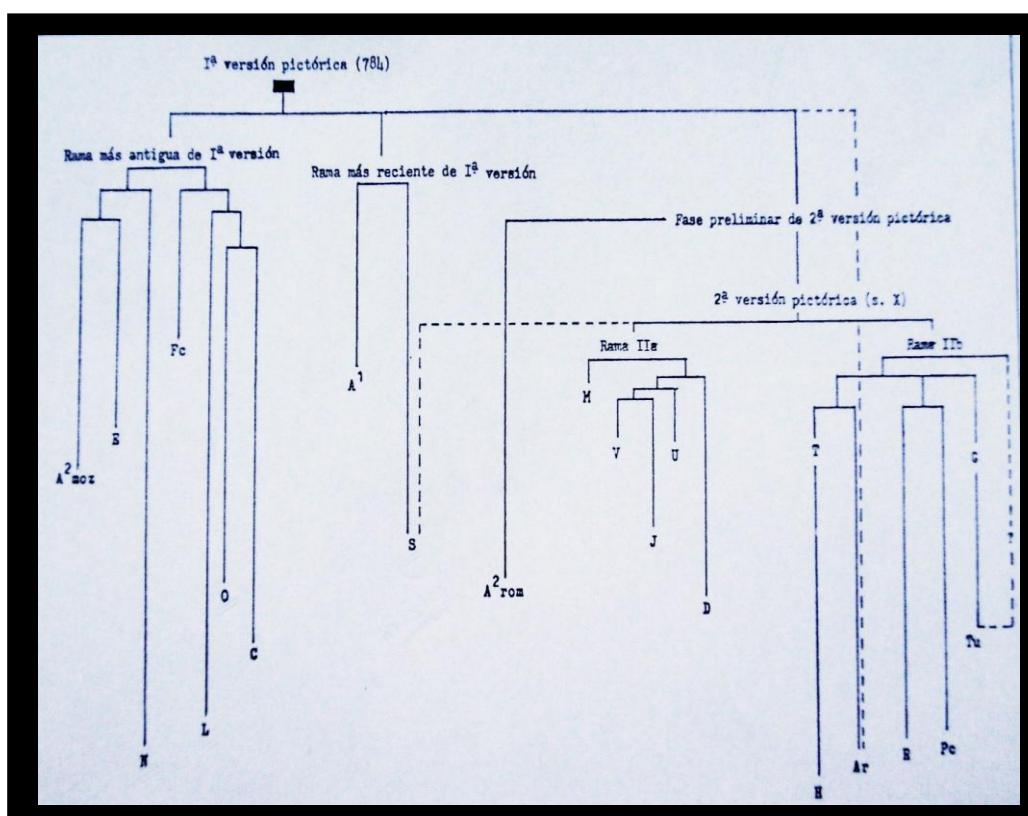
## ANEXO GRÁFICO-DOCUMENTAL



**Anexo 1** – *Stemma codicum* proposto por Wilhelm Neuss (1931) in Manuel DÍAZ Y DÍAZ, “La tradición del texto de los Comentarios al Apocalipsis” in *Actas del Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, vol. I, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1978, p. 182.



**Anexo 2** – *Stemma codicum* propuesto por Henry Sanders (1930) in Manuel DÍAZ Y DÍAZ, “La tradición del texto de los Comentarios al Apocalipsis” [...], p.182.



**Anexo 3** – *Stemma codicum* propuesto por Peter Klein, in John WILLIAMS, *The illustrated Beatus. A corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, vol. I, Londres, Harvey Miller Publishers, 1994, p. 23.

<b>Ilustrações</b>	<b>M.L.</b>	<b>M.B.</b>	<b>Observações</b>
fl.12v.		X	
fl.14v.		X	
fl. 17	X		
fl.43	X		único Beato que apresenta besta de sete cabeças nesta ilustração
fl. 49	X		único Beato que apresenta desdobramento em espécie de mosaico
fl. 54		X	Somente idêntico ao Beato [O]
fl. 59	X		único desdobramento da ilustração
fl. 64	X		
fl. 68v		X	
fl. 73		X	
fl. 80		X	
fl. 86		X	
fl.90		X	Maior afinidade estilística com o códice [N]
fl. 108v.		X	Semelhanças com o Beato [O]
fl. 112		X	Muito semelhante ao [Fr]
fl. 115	X		
fl. 118	X		
fl. 119v.	X		
fl. 120	X		
fl. 134	X		Somente o Beato [O] se assemelha a este modelo
fl. 135	X		
fl. 136		X	
fl. 138	X		
fl. 138v.		X	
fl. 139	X		
fl. 140v.		X	
fl. 142		X	
fl. 143		X	
fl. 144		X	
fl. 146		X	
fl. 146		X	
fl. 148v.		X	
fl. 149v.	X		
fl. 150v.		X	
fl. 152		X	Semelhante aos Beatos [O] e [E], exemplares mais antigos
fl. 153v.		X	Semelhante aos Beatos [O] e [E] mas iconografia distinta
fl. 158		X	
fl. 161		X	
fl. 167		X	Semelhante ao Beato [O]
fl. 167v.		X	Idem
fl. 169	X		
fl. 171	X		Figuração de personagens maléficas, não presentes nos restantes ilustrações correspondentes dos Beatos
fl. 172v.		X	
fl. 175	X		
fl. 176	X		
fl. 177	X		
fl. 178v.		X	
fl. 179		X	
fl. 180v.		X	
fl. 181v.		X	

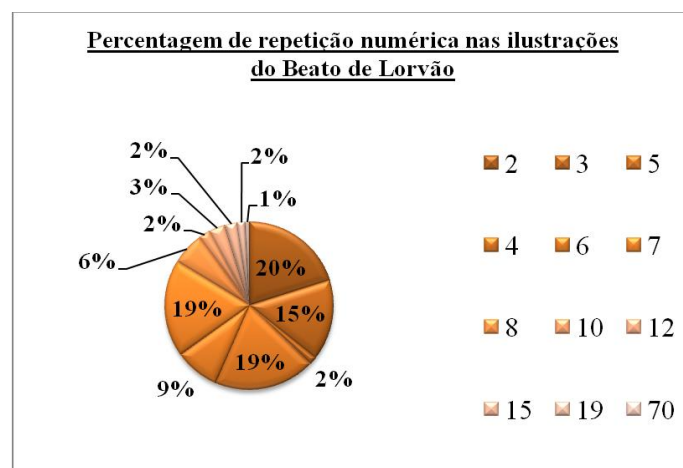
fl. 182		X	
fl. 184v.	X		
fl. 185v.		X	
fl. 186v.		X	
fl. 191		X	
fl. 193	X		
fl. 195		X	
fl. 196v.		X	
fl. 198		X	
fl. 199		X	
fl. 200	X		
fl. 201		X	
fl. 202v.		X	Semelhante ao Beato [O]
fl. 203v.		X	Semelhante ao Beato [E]
fl. 206		X	
fl. 207		X	Muito semelhante ao Beato [C]
fl. 209		X	
fl. 209v.		X	
fl. 210		X	
fl. 217		X	
fl. 217v.		X	
<b>Total</b>	22	49	* No total de setenta ilustrações contempladas para este cálculo

**Anexo 4** – Tabela relativa à exploração dos paradigmas de ilustração seguidos no «Beato» de Lorvão.

<b>Ilustrações</b>	<b>Números</b>	<b>Observações</b>
<b>Il. 1, fl. 12v.</b>	<b>4</b> anjos	(não constam 4 anjos no texto. Apanágio do Beato de Lervão) – <b>opção</b>
<b>Il. 2, fl. 14v.</b>	<b>2</b> anjos, <b>6</b> almas, <b>6</b> homens	6+6 (por oposição cima, baixo) <b>opção</b>
<b>Il. 3, fl. 17</b>	<b>7</b> estrelas, <b>7</b> candelabros, <b>7</b> arcos (Igrejas), <b>8</b> homens no abismo	7 todos presentes no <b>texto</b> , 8 homens <b>opção</b>
<b>Il. 5, fl. 43</b>	<b>7</b> símbolos da Meretriz, 1 besta com 7 cabeças	<b>opção</b>
<b>Il. 6, fl. 49</b>	<b>7</b> estrelas, <b>7</b> candelabros, <b>4</b> estrelas	7 <b>texto</b> , 4 <b>opção</b>
<b>Il. 7, fl. 54</b>	<b>7</b> figuras na composição	<b>opção</b>
<b>Il. 10, fl. 68</b>	<b>2</b> figuras, <b>1</b> objecto	$\Omega$ <b>opção</b>
<b>Il. 11, fl. 73</b>	<b>2</b> figuras, <b>1</b> objecto	$\Omega$ <b>opção</b>
<b>Il. 12, fl. 80</b>	<b>2</b> figuras, <b>1</b> objecto	$\Omega$ <b>opção</b>
<b>Il. 13, fl. 86</b>	<b>7</b> almas(cima), <b>4</b> almas (meio), <b>15</b> peixes	<b>opção</b>
<b>Il. 14, fl. 90</b>	<b>4</b> anjos, <b>4</b> evangelistas, <b>1</b> cordeiro	<b>opção</b>
<b>Il. 15, fl. 108v.</b>	<b>4</b> cavaleiros, <b>4</b> cavalos, <b>4</b> objectos	<b>texto</b>
<b>Il. 16, fl. 112</b>	2x Cristo, <b>3</b> lâmpadas, <b>2</b> altares, <b>15</b> almas, <b>31</b> pássaros	<b>opção</b>
<b>Il. 17, fl. 115</b>	<b>9</b> estrelas, <b>2</b> astros	O par sol e lua – 1+1 <b>opção</b> estrelas e astros
<b>Il. 18, fl. 118</b>	<b>4</b> anjos, <b>4</b> ventos, <b>4</b> plantas, <b>4</b> almas	<b>Texto</b> excepto as 4 almas
<b>Il. 19, fl. 119v.</b>	<b>70</b> almas, <b>6</b> divisões	<b>Opção:</b> 70 é intencional. Ap. não refere nº específico, mas sim «multidão que ninguém pode contar.»
<b>Il. 20, fl. 120</b>	<b>7</b> almas, <b>6</b> seres humanos, <b>4</b> animais	<b>opção</b>
<b>Il. 22, fl. 135</b>	<b>7</b> anjos, <b>7</b> trombetas, <b>3</b> almas	<b>Texto</b>
<b>Il. 24, fl. 138</b>	<b>5</b> peixes, <b>3</b> figuras	*1 peixe morto, 4 vivos, analisar a questão da terça parte.
<b>Il. 25, fl. 138v.</b>	<b>1</b> estrela, <b>3</b> figuras	<b>texto</b>
<b>Il. 26, fl. 139</b>	<b>7</b> estrelas, 3 x “ve ve ve”, <b>2</b> astros	*Sol e lua c/a terça parte queimada <b>texto</b>
<b>Il. 27, fl. 140v.</b>	<b>3</b> gafanhotos, <b>6</b> estrelas, <b>1</b> anjo, <b>3</b> homens	<b>opção</b>
<b>Il. 28, fl. 142</b>	<b>2</b> homens, <b>2</b> monstros; <b>2</b> homens, <b>2</b> monstros	2+2=4 ; 2+2=4 <b>repetição “4” texto</b>
<b>Il. 29, fl. 143</b>	<b>4</b> anjos atados	<b>texto</b>
<b>Il. 30, fl. 144</b>	<b>4</b> homens, <b>4</b> homens, <b>4</b> animais	<b>3x4 opção</b>
<b>Il. 31, fl. 146</b>	<b>12</b> figuras, <b>4</b> peixes	<b>opção</b>
<b>Il. 32, fl. 148v.</b>	<b>2</b> testemunhas	<b>texto</b>
<b>Il. 33, fl. 149v.</b>	<b>5</b> almas, <b>2</b> + <b>2</b> testemunhas, <b>1</b> agente mal	<b>opção</b>
<b>Il. 34, fl. 150v.</b>	<b>2</b> almas, <b>2</b> testemunhas, <b>1</b> Cristo, <b>10</b> estrelas, <b>8</b> almas, <b>10</b> pessoas	<b>opção</b>
<b>Il. 36, fl. 153v.</b>	<b>1</b> besta com <b>7</b> cabeças, <b>2</b> astros, <b>6</b> almas, <b>1</b> diabo, <b>7</b> anjos condenados, <b>7</b> estrelas na coroa, <b>35</b> estrelas	*psicomaquia: besta 7 cabeças vs coroa <b>7 opção e texto</b>
<b>Il. 37, fl. 158</b>	<b>1</b> besta com <b>7</b> cabeças	<b>opção</b>

Il. 38, fl. 161	1 besta	opção
Il. 41, fl. 169	15 almas, 1 cordeiro	opção
Il. 42, fl. 171	2 anjos, 2 figuras do mal, 3 esferas com 3 homens	opção
Il. 43, fl. 172v.	7 arcos, 3+3=6 (homens a vindimar)	texto e opção
Il. 44, fl. 175	7 anjos, 7 taças, 8 peixes	texto
Il. 46, fl. 176	6 anjos, 6 taças, 10 arcos	* 6 em acordo com a divisão do Ap. texto
Il. 50, fl. 181	1 besta com 7 cabeças	texto
Il. 51, fl. 182	6 sapos, 3 bestas, 3 falsos profetas	opção
Il. 52, fl. 184v.	4+4+8 = blocos, 4x palavra <i>ciuitas</i>	*representa a divisão da cidade em três, verificar os n.ºs noutros mss. <b>texto e opção</b>
Il. 54, fl. 186v.	Besta com 7 cabeças	opção
Il. 53, fl. 193	8 arcos (x 2), 6 personagens demoníacas, 4 folhas de acanto	opção
Il. 57, fl. 195v.	8 peixes, 1 anjo	opção
Il. 58, fl. 196v.	4 anjos, 3 homens, 1 Cristo	opção
Il. 59, fl. 198	3 cavalos, 3 cavaleiros (exército do céu)	opção
Il. 60, fl. 199	6 pássaros	opção – dias da criação?
Il. 61, fl. 200	4 homens, 1 besta, 1 agente mal	opção – 4 reis da terra
Il. 63, fl. 202v.	8 pássaros, 2 almas, 2 esferas, 1 Cristo	opção
Il. 64, fl. 203v.	Besta com 7 cabeças	opção
Il. 66, fl. 207	Progressão de 1 Deus, 2 almas, 3 santos, 4 tronos, 2 livros, 19 almas, 8 almas	opção
Ils. fl. 208v e 209	12 círculos	texto
Il. 67, fl. 209v.	12 círculos, 12 almas, 2 almas centro, 1 cordeiro	texto
Il. 68, fl. 210	19 almas, 1 Cristo, 3 anjos	*conferir outros mss. Relação c/ fl.207? opção
Il. 69, fl. 217	3 anjos	opção
Il. 70, fl. 217v.	7 arcos/Igrejas	opção

Anexo 5 – Tabela de análise da ocorrência numérica nas ilustrações do «Beato» de Lorvão.



Anexo 6 – Gráfico referente à percentagem da ocorrência numérica nas ilustrações do Comentário ao Apocalipse de Lorvão.

<b>Ilustrações</b>	<b>Quadrangular/ rectângular</b>	<b>Circular</b>	<b>Ac</b>	<b>Outros</b>
Il. 1, fl. 12v.				1
Il. 2, fl. 14v.			1	
Il. 3, fl. 17	1		1	1
Il. 5, fl. 43				1
Il. 6, fl. 49	1		1	
Il. 7, fl. 54			1	
Il. 8, fl. 59	1		1	
Il. 9, fl. 64				1
Il. 10, fl. 68v.			1	
Il. 11, fl. 73			1	
Il. 12, fl. 80			1	
Il. 13, fl. 86	1			
Il. 14, fl. 90		1		
Il. 15, fl. 108v.				1
Il. 16, fl. 112	1			
Il. 17, fl. 115	1			
Il. 18, fl. 118	1			
Il. 19, fl. 119v.	1			
Il. 20, fl. 120	1			
Il. 21, fl. 134	1			
Il. 22, fl. 135	1			
Il. 23, fl. 136	1			
Il. 24, fl. 138	2			
Il. 25, fl. 138v.	1			
Il. 26, fl. 139	1			
Il. 27, fl. 140v.	1			
Il. 28, fl. 142	2			
Il. 29, fl. 143	1			
Il. 30, fl. 144	1			
Il. 31, fl. 146	1			
Il. 32, fl. 148v.	1			
Il. 33, fl. 149v.	1			
Il. 34, fl. 150v.	1			
Il. 35, fl. 152				1
Il. 36, fl. 153v.	1			
Il. 37, fl. 158	1			
Il. 38, fl. 161	1			
Il. 41, fl. 169	1			
Il. 42, fl. 171				1
Il. 43, fl. 172v.	1			
Il. 44, fl. 175	1			
Il. 45, fl. 176	1			
Il. 46, fl. 177	1			
Il. 47, fl. 178v.	1			
Il. 48, fl. 179	2			



<b>Il. 49, fl. 180v.</b>	1			
<b>Il. 50, fl. 181v.</b>	1			1
<b>Il. 51, fl. 182</b>	1			
<b>Il. 52, fl. 184v.</b>	1			
<b>Il. 53, fl. 185v.</b>	1			
<b>Il. 54, fl. 186v.</b>				1
<b>Il. 55, fl. 191</b>				1
<b>Il. 56, fl. 193</b>	1			
<b>Il. 57, fl. 195v.</b>	1			
<b>Il. 58, fl. 196v.</b>	1			
<b>Il. 59, fl. 198</b>	1			
<b>Il. 60, fl. 199</b>	1			
<b>Il. 61, fl. 200</b>				1
<b>Il. 62, fl. 201</b>				1
<b>Il. 63, fl. 202v.</b>	1			
<b>Il. 64, fl. 203v.</b>				1
<b>Il. 65, fl. 206</b>	1			
<b>Il. 66, fl. 207</b>	1			
<b>Il. 67, fl. 209v.</b>	1			
<b>Il. 68, fl. 210</b>	1			
<b>Il. 69, fl. 217</b>				1
<b>Total</b>	51	1	8	14

**Anexo 7** – Tabela de contabilização das formas geométricas nos emolduramentos e fundos cromáticos.

<b>Ilustrações</b>	<b>Quadrado/ rectângulo</b>	<b>Círculo</b>	<b>Pêntagono</b>	<b>Triângulo</b>
<b>Il. 7,fl. 54</b>	1	1		
<b>Il. 14,fl. 90</b>		6		
<b>Il. 16,fl. 112</b>	2	8		1
<b>Il. 17,fl. 115</b>		4		
<b>Il. 18,fl. 118</b>		1		
<b>Il. 20,fl. 120</b>			2	
<b>Il. 21,fl. 134</b>	2	1		
<b>Il. 24,fl. 138</b>				2
<b>Il. 26,fl. 139</b>		2		
<b>Il. 27,fl. 140v.</b>	1	2		
<b>Il. 35,fl. 152</b>	3			
<b>Il. 36,fl. 153v.</b>		2		
<b>Il. 42,fl. 171</b>		3		
<b>Il. 43,fl. 172v.</b>		2		
<b>Il. 49,fl. 180v.</b>		1		
<b>Il. 52,fl. 184v.</b>	8			
<b>Il. 56,fl. 193</b>				4
<b>Il. 58,fl. 196v.</b>		3		
<b>Il. 60,fl. 199</b>		1		
<b>Il. 63,fl. 202v.</b>		3		
<b>Il. 64,fl. 203v.</b>		2		
<b>Il. 66,fl. 207</b>		2		
<b>fl. 208v.</b>		4		
<b>fl.209</b>		10		

<b>Il. 67,fl. 209v.</b>	1	36		
<b>Il. 68,fl. 210</b>		3		
<b>Il. 69,fl. 217</b>		3		
<b>Total</b>	18	100	2	7

**Anexo 8** – Tabela de contabilização dos signos e símbolos geométricos nas ilustrações do *Comentário ao Apocalipse* de Lorvão.

## ANEXO ICONOGRÁFICO



**Imagem 1** – Mapa da região de Liébana.



**Imagem 2** – Fragmento [Fc] do Mosteiro de S. Domingos de Silos, in <http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:SilosBeatusFragmentAltarWithSoulsMartyrs.jpg>

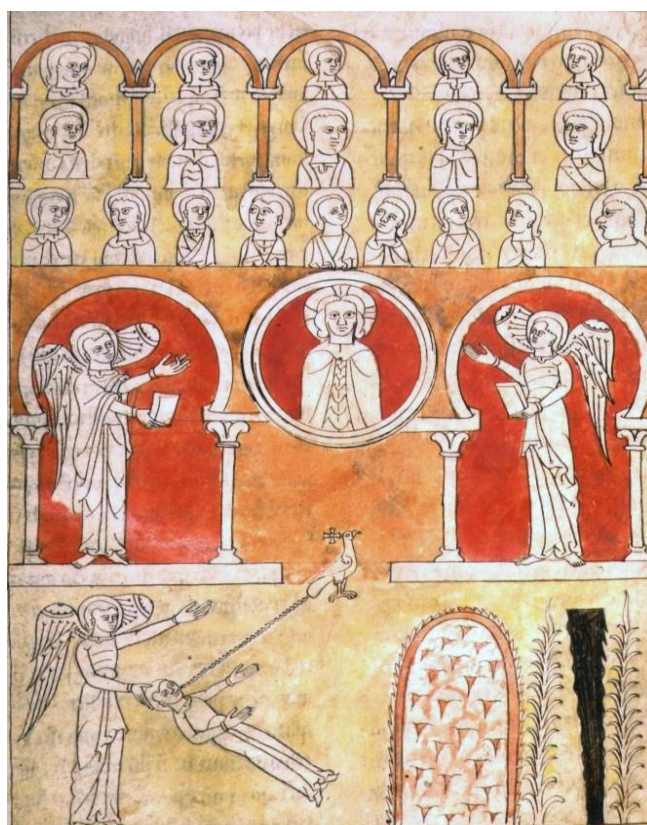


**Imagem 3** – Mosteiro de Santa Maria de Lervão. Fotografia Ana de Oliveira Dias, 2011.

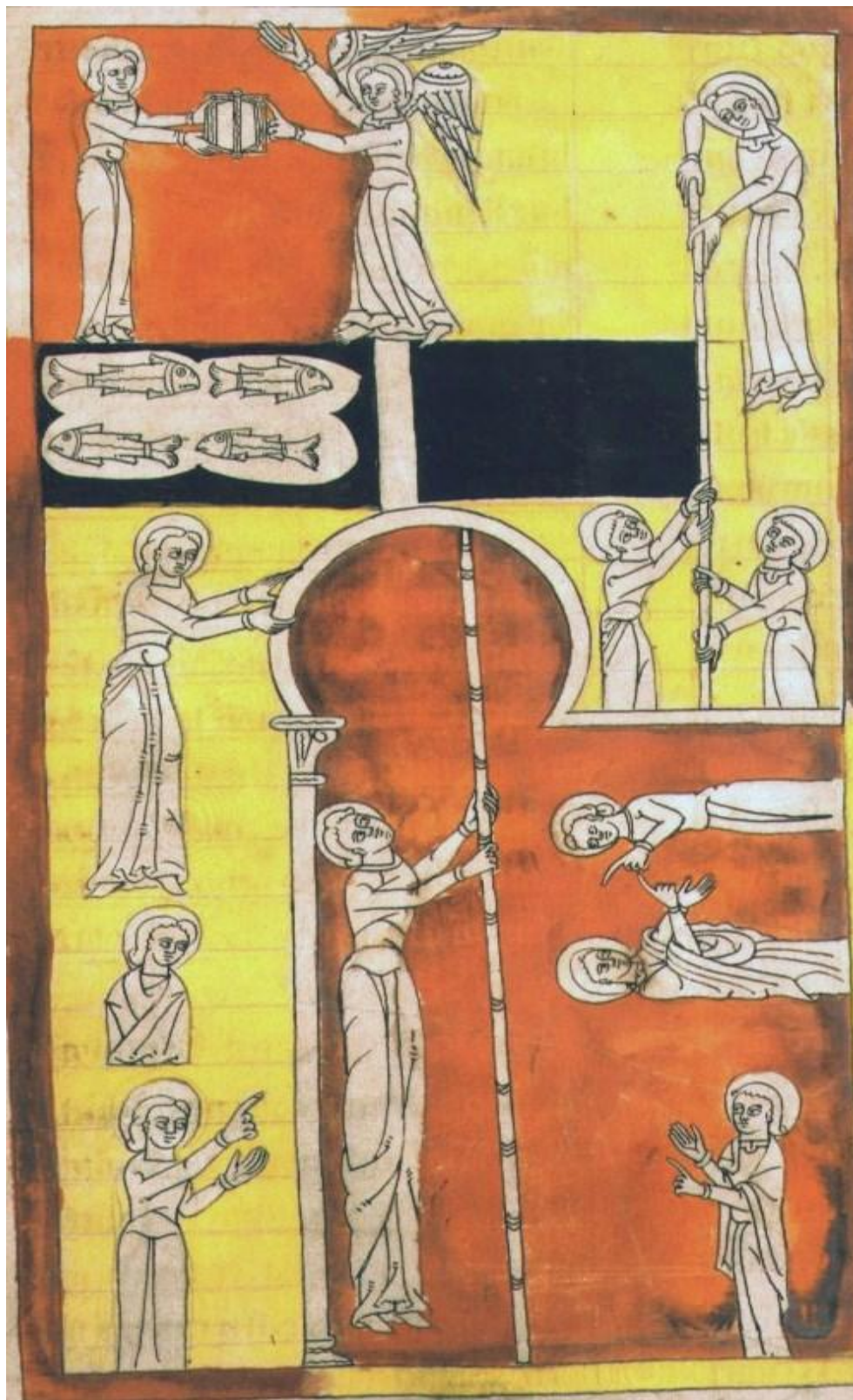




**Imagens 4 e 5** – A glorificação de Deus (pormenor da ilustração). BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 196v. (imagem 4); *Traditio Legis* (pormenor do mosaico), Mausoleu de Santa Constanza, Roma, fotografia de Ana de Oliveira Dias, 2011. (imagem 5).

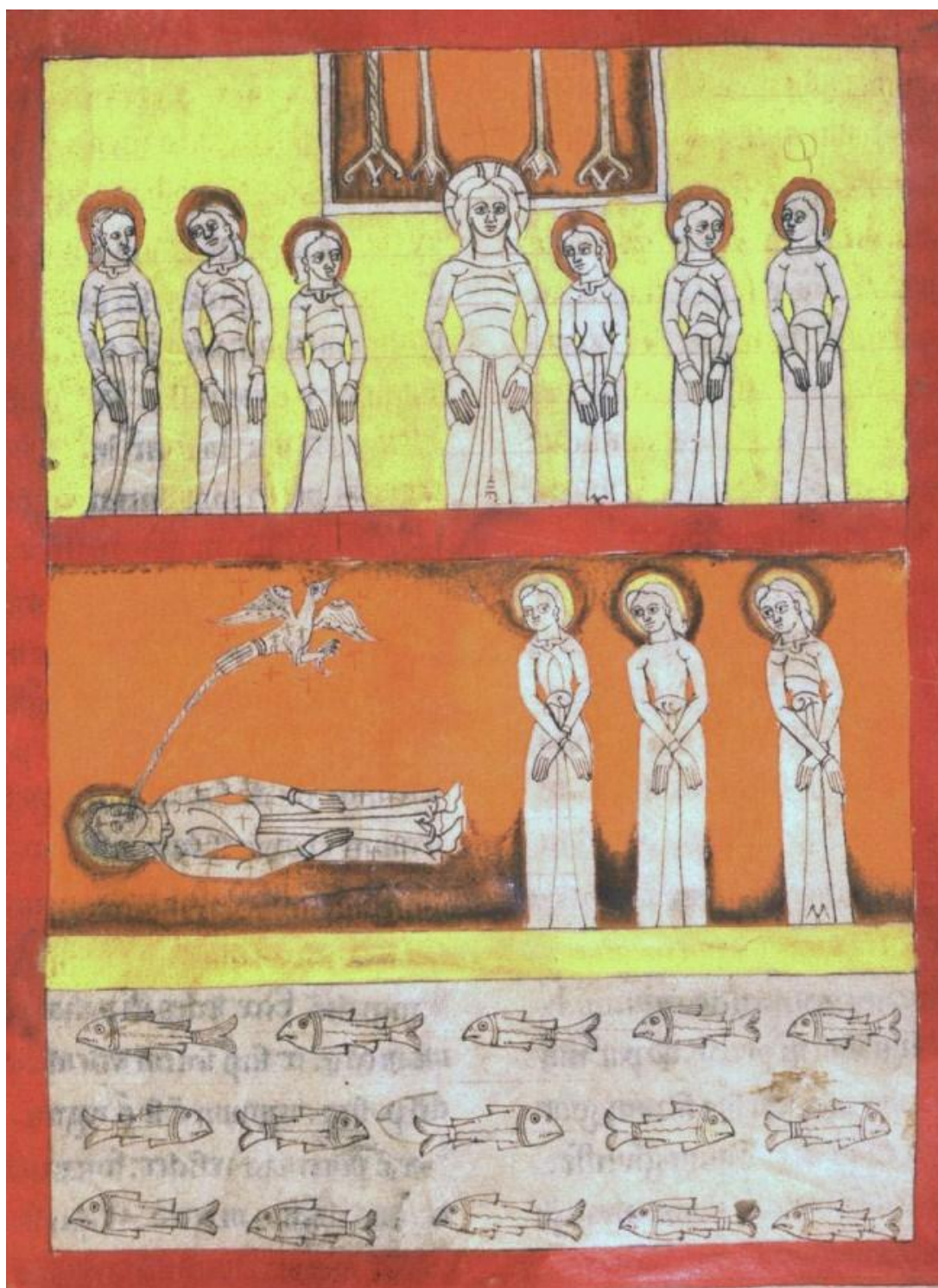


**Imagem 6** – A água e a árvore da vida. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 210



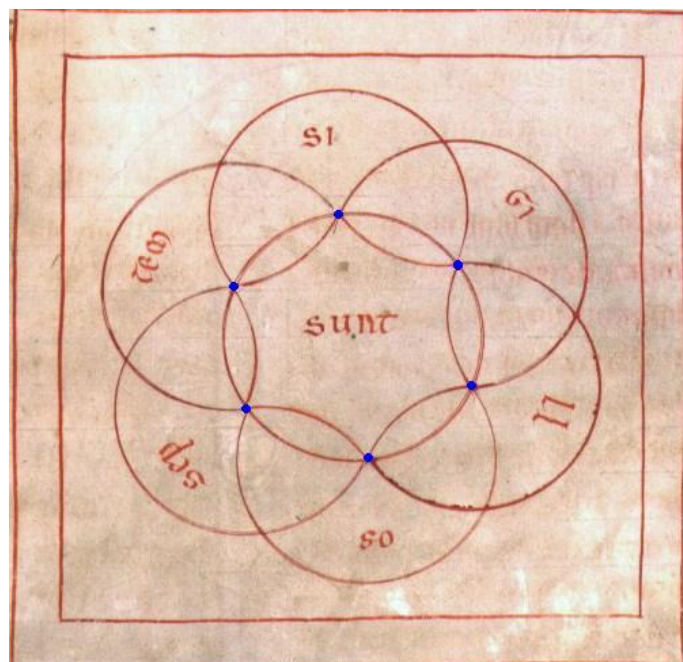
**Imagem 7** – A medição do Templo Novo. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lervão [...], fl. 146.



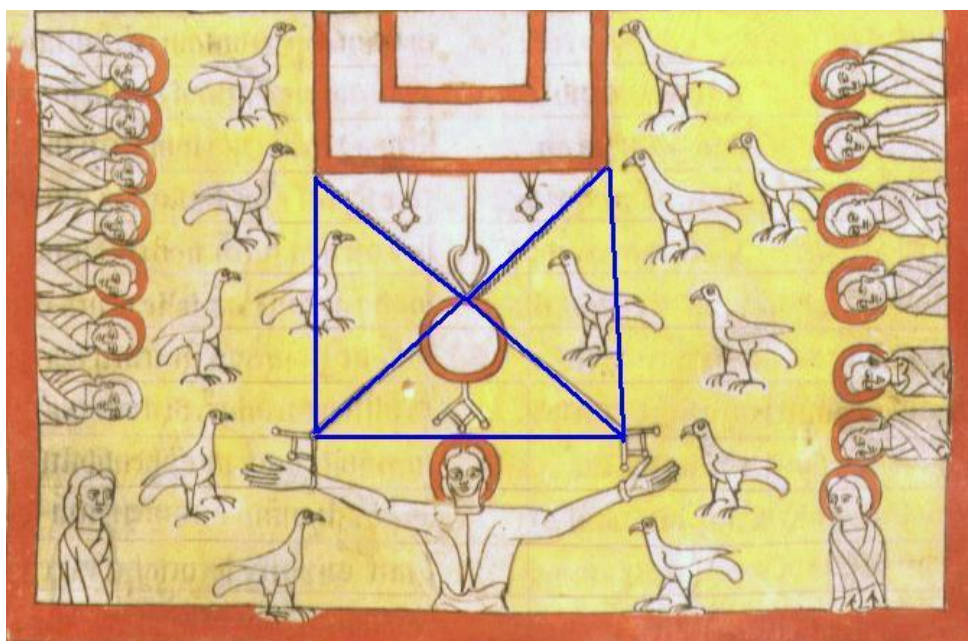


**Imagem 8** – Visão do trono de Deus. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lervão [...], fl. 86.

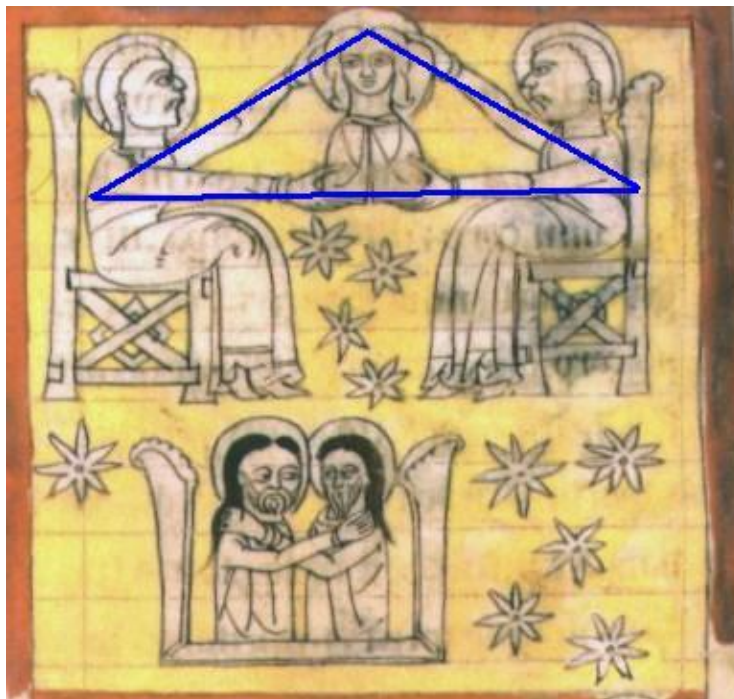




**Imagem 9** – *O silêncio no céu* (manipulação da imagem) BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 134.



**Imagem 10** – *As almas debaixo do altar* (manipulação da imagem) BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 112.



**Imagem 11** – As duas testemunhas (pormenor de ilustração manipulado) BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 150v.



**Imagem 12** – A quinta trombeta. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 140v.

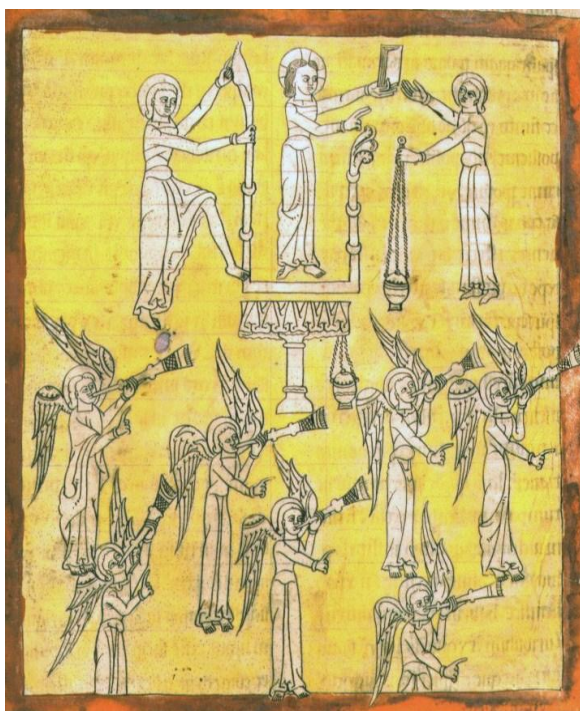




**Imagem 13** – A Mulher sobre a Besta. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lervão [...], fl. 43.



**Imagem 14** – A Adoração do Cordeiro. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lervão [...], fl. 120.



**Imagem 15** – Os sete anjos trombeteiros. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lervão [...], fl. 135.

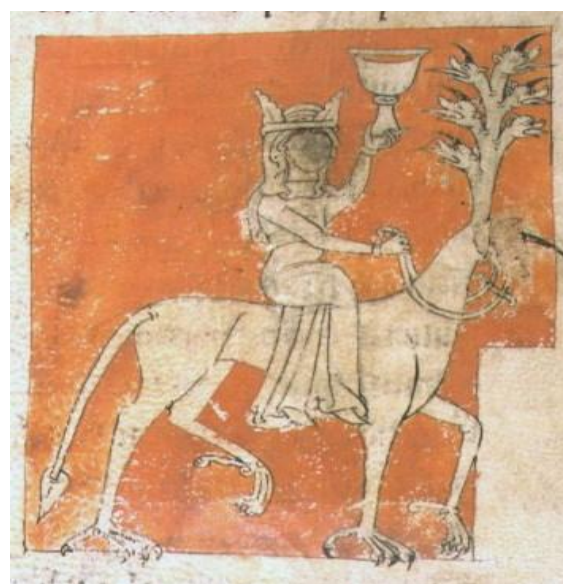


**Imagem 16** – A sexta trombeta. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lervão [...], fl. 143.





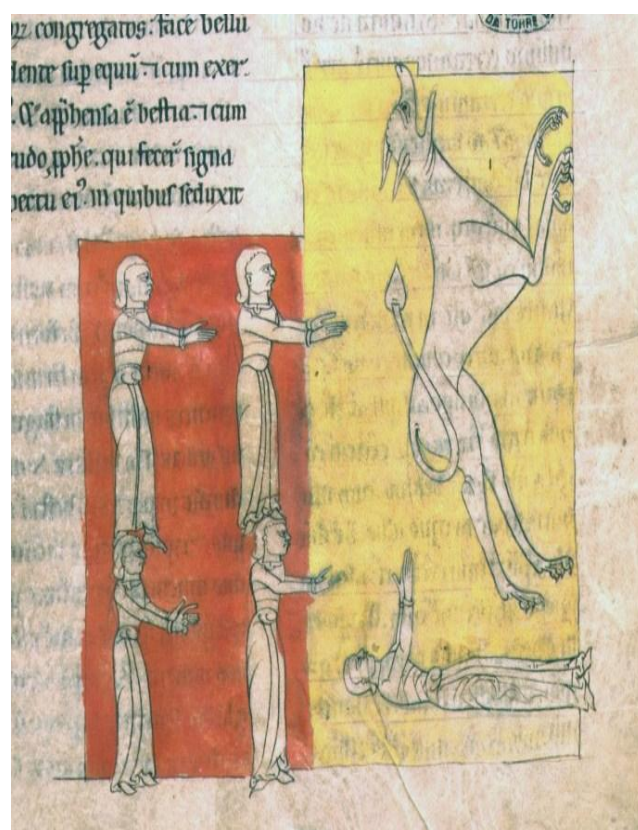
**Imagem 17** – O espíritos imundos. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lervão [...], fl. 182.



**Imagem 18** – O Julgamento da Meretriz. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lervão [...], fl. 186v.

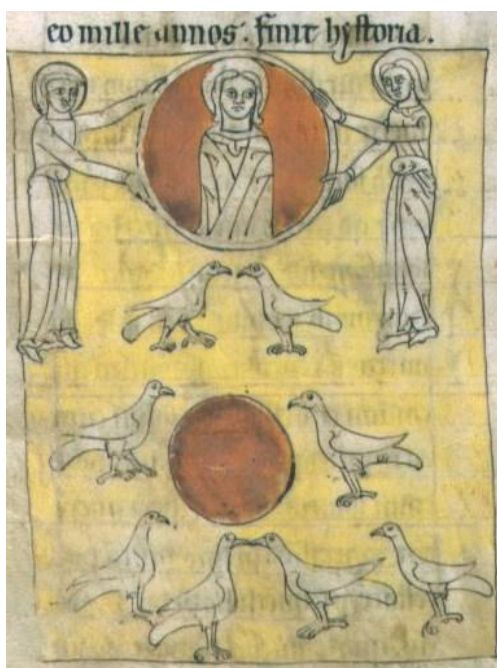


**Imagem 19** – O Exército do Céu. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lervão [...], fl. 198.



**Imagem 20** – A Besta e os Reis. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lervão [...], fl. 200.





**Imagem 21** – As almas dos mártires. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 202v.



**Imagem 22** – O Juízo Final. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl. 207



**Imagens 23 e 24** – Mensagem à Igreja de Sardes. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lorvão [...], fl.68v. (imagem 13); *O mistério das sete estrelas*, BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Museo Catedralicio Diocesano del Burgo de Osma, fl. 23, in Jorge da Silva ROCHA, *op. cit.*, p.146. (imagem 14).



Imagem 25 – A sétima trombeta. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Museu Catedralício Diocesano de Burgo de Osma, fl.140v, in Jorge da Silva ROCHA, *op. cit.*, p.574.



Imagem 26 – A sétima trombeta. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada de San Millán de Cogolla, in Jorge da Silva ROCHA, *op. cit.*, p.573.



Imagem 27 – A sétima trombeta. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede de Lorvão [...], fl. 184v.





Imagem 28 – A queda da Babilónia. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Museu Catedralicio Diocesano de Burgo de Osma, fl. 147, in Jorge da Silva ROCHA, *op. cit.*, p. 606.

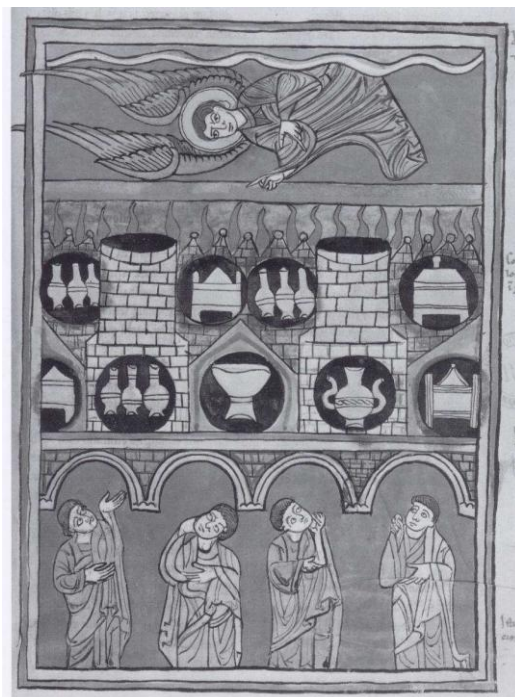


Imagem 29 – A queda da Babilónia. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada de Navarra, fl. 135, in Jorge da Silva ROCHA, *op. cit.*, p. 607.



Imagem 30 – A queda da Babilónia. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede de Lervão [...], fl.193.

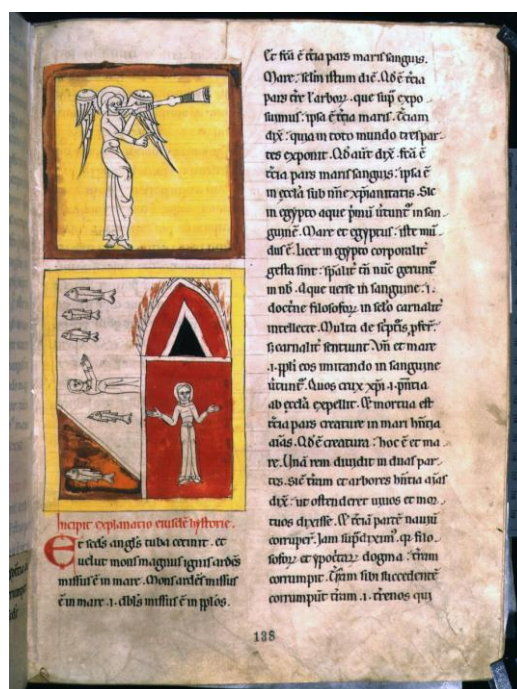




**Imagem 31** – A segunda trombeta.  
*Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada,  
Ms. Vitr. 14-1, Biblioteca Nacional de  
Madrid, fl. 96, in Jorge da Silva ROCHA, *op.*  
*cit.*, p. 321.

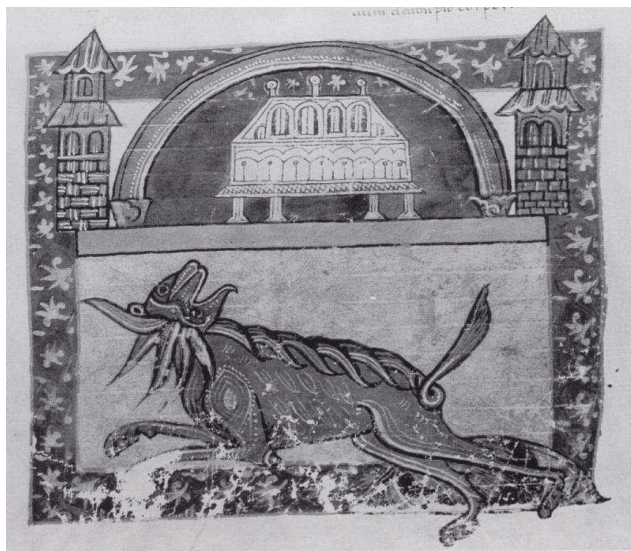


**Imagem 32** – A segunda trombeta.  
*Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada  
Biblioteca do Mosteiro de Escorial, fl. 93v.,  
in Jorge da Silva ROCHA, *op. cit.*, p. 322.



**Imagem 33** – A segunda trombeta. BEATO DE LIÉBANA,  
*Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro  
de S. Mamede de Lervão [...], fl. 138.

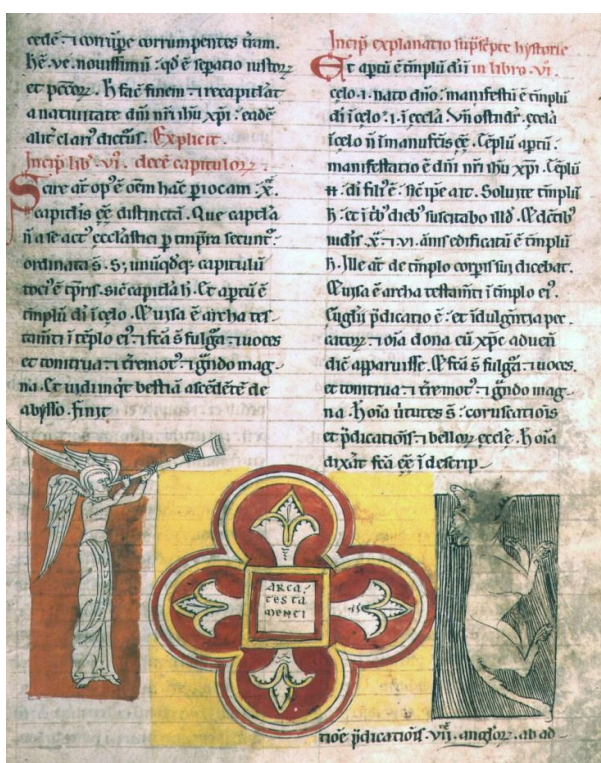




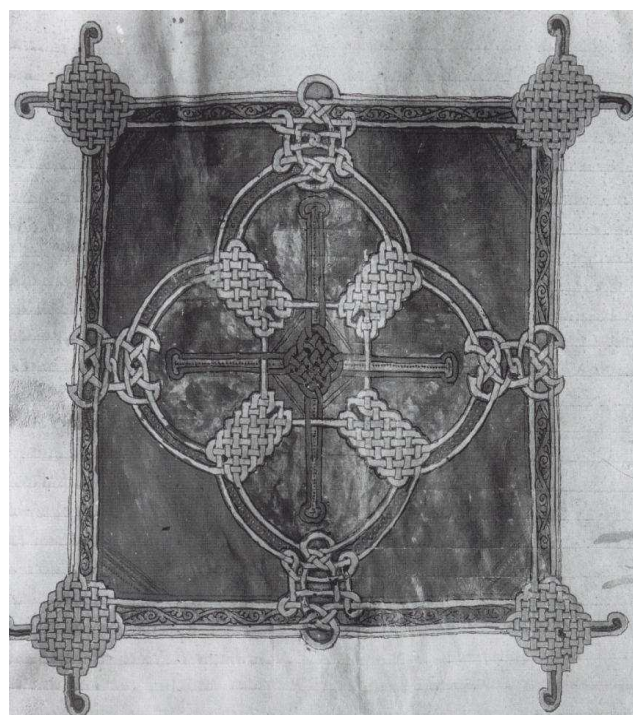
**Imagem 34** – A Arca da Aliança. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada de San Millán de Cogolla fl. 158, in Jorge da Silva ROCHA, *op. cit.*, p. 428.



**Imagem 35** – A Arca da Aliança. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada de Navarra, fl. 101, in Jorge da Silva ROCHA, *op. cit.*, p. 433.



**Imagem 36** – A Arca da Aliança. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de São Mamede de Lervão [...], fl. 152.



**Imagem 37** – A Arca da Aliança. BEATO DE LIÉBANA, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Museu Catedralicio Diocesano de Burgo de Osma, fl. 116v., in Jorge da Silva ROCHA, *op. cit.*, p. 430.

# **FONTES E BIBLIOGRAFIA**

## BIBLIOGRAFIA

### Fontes Manuscritas:

- Direção-Geral de Arquivos/ Arquivo Nacional da Torre do Tombo (DGARQ/ANTT).

Casa- Forte:

Ordem de Cister,

Mosteiro de São Mamede de Lorvão,

**BEATO DE LIÉBANA**, *Commentarium in Apocalypsin*; cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede do Lorvão, Livro 44 (C.F. 160).

**HUGUE DE FOUILLOY**, *De Avibus*, cópia ilustrada do Mosteiro de S. Mamede de Lorvão, Livro 5 (C.F 90).

### Fontes Impressas:

**BEATO DE LIÉBANA**, “*Commentarium in Apocalypsin*”, in *Obras completas y complementarias* (ed. de Juan ECHEGARAY, et. al), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.

*Bíblia Sagrada* (coord. de Herculano ALVES e José Augusto RAMOS) Lisboa, Difusora Bíblica, 2003.

**GIL**, Juan (ed.), *Corpus scriptorum muzarabicorum*, II vols., Madrid, Instituto Antonio Nebrija, 1973.

**FERNÁNDEZ CATÓN**, José (dir.), *Liber testamentorum coenobii laurbanensis*, II vols., León, Centro de Estudios e investigación «San Isidoro», Caja España de Inversiones, Archivo histórico diocesano, 2008.

**FLÓREZ**, Henrique (ed.), *Viage de Ambrosio de Morales por dorden del rey D. Felipe II a los reinos de León y Galicia y principado de Asturias para reconocer las reliquias de santos, sepulcros reales y libros manuscritos de las catedrales y monasterios*, Madrid, Antonio Martin, 1765.

**ISIDORO HISPALENSIS**, *Etymologiae*, (ed. de Jose RETA OROZ e Manuel MARCOS CASQUERO), vol. I, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.

**IDEM**, *Liber Nvmerorum*, (ed. de Jean-Yves GUILLAUMIN), Paris, Les Belles Lettres, 2006.

**AGOSTINHO DE HIPONA**, *A Cidade de Deus*, (trad. de J. Dias PEREIRA), III vols., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

**IDEM**, *Obras filosóficas* (ed. bilingue de Fr. Victorino CAPAGANA, *et. al.*), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1947.

**MIGNE**, J-P. (ed.), *Patrologiae cursus completus: ommium SS. Patrum, Doctorum scriptorum ecclesiasticorum, sive latinorum*, vol. XLVI, Turnhoul, Brepols, 1970-1985.

**IDEM**, *Patrologiae cursus completus : ommium SS. Patrum, Doctorum scriptorum ecclesiasticorum, sive latinorum*, vol. CI, Turnhoul, Brepols, 1970-1985.

**Obras de carácter geral:**

**AZEVEDO**, Carlos Moreira (dir.), *História religiosa de Portugal*, vol. I, Lisboa, Temas & Debates, 2004.

**BOGAERT**, Pierre Maurice, *et.al.* (dir.), *Dictionnaire encyclopedique de la Bible*, Turnhout, Brepols, 2002.

**CHEVALIER**, Jean, GHEERBRANT, Alain (dir.), *Dicionário dos Símbolos - Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, Lisboa, Teorema, 1982.

**CHRISTE**, Yves, *L'Apocalypse de Jean*, Paris, Picard Éditeur, 1996.

**DONALD**, J. M. C. (dir.), *New Catholic Encyclopedia*, vol. I, Washington, McGraw-Hill Book Company, 1967.

**GOMES**, Saul, “A religião dos clérigos: vivências espirituais, elaboração doutrinal e transmissão cultural”, in *História Religiosa de Portugal - Formação e limites da Cristandade* (dir. de Carlos Moreira de AZEVEDO), vol. I, Lisboa, Temas & Debates, 2004, pp. 339-421.

**KENNA**, S. J. M. C., “Adoptionism”, in *New Catholic Encyclopedia*, (dir. de J. M. C. DONALD), vol. I, Washington, McGraw-Hill Book Company, 1967, pp. 140-141.

**MATTOSO**, José (dir.), *História de Portugal*, vol. II - *A Monarquia Feudal (1096-1480)*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993.

**PEREIRA**, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

**ROSA**, Maria de Lurdes, “A religião no século, vivência e devoções dos leigos”, in *História Religiosa de Portugal - Formação e limites da Cristandade* (dir. de Carlos Moreira de AZEVEDO), vol. I, Lisboa, Temas & Debates, 2004, pp. 423-544.

**SARTORE**, Domenico, TRIACCA, Achille (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de la liturgie*, II vols. , Turnhout, Brepols, 1992.

### **Estudos:**

*Actas del Simposio para el Estudio de los Códices del “Comentário al Apocalipsis” de Beato de Liébana*, III vols., Madrid, Joyas Bibliográficas, 1978-1980.

**AILLET**, Cyrille (dir.), *Existe una identidad mozárabe? Historia, lengua y cultura de los cristianos de al-Andalus (siglos IX- XII)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008.

**ANDRADE**, Amélia Aguiar, **SILVA**, José Custódio Vieira da, *Estudos medievais: quotidiano medieval - imaginário, representação e práticas*, Lisboa, Livros Horizonte, 2004.

**AZEVEDO**, Ruy de, “O mosteiro de Lorvão na Reconquista cristã”, in *Arquivo Histórico de Portugal*, 1, 1932 [separata, Lisboa, 1933], pp. 5 - 61.

**BARRUCAND**, Marianne, “Les Enluminures de l’époque almohade: frontispices et ‘Unwan-s’in”, *Los Almohades: Problemas y Perspectivas* (dir. Patrice CRESSIER, et. al), vol. I, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 71- 121.

**BORGES**, Nelson Correia, *Arte monástica em Lorvão - sombra e realidade - das origens a 1737* (dissertação de doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra), vol. I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2002.



**BORGES**, Thiago José, *Do texto ao traçado cartográfico: as representações das Sortes Apostolorum nos mapa-múndi dos Beatos - séculos X- XIII* - (dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), Lisboa, 2010, exemplar mimeografado.

**BRACH**, Jean-Pierre, *Il simbolismo dei numeri*, Roma, Edizione Arkeios, 1999.

**BRANCO**, Maria João, “Reis, condes, mosteiros e poderes: o mosteiro de Lorvão no contexto político do reino de Leão (sécs. IX-XII) ”, in *Liber Testamentorum coenobii laurbanensis* (dir. de José FERNÁNDEZ CATÓN), volume de estudos, León, Centro de Estudios e Investigación «San Isidoro», Caja España de inversiones, Archivo Histórico Diocesano, 2008, pp. 27-77.

**BROWN**, Michelle P., *Understanding Illuminated Manuscripts - a guide to technical terms*, Londres, British Library, 1994.

**BROWN**, Peter, *Augustin of Hippo - a biography*, Berkeley, University of California Press, 2000.

**CAMPOS**, Sergio Álvarez, “Fuentes literarias de Beato de Liébana”, in *Actas del Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, vol. I, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1978, pp. 117-162.

**CHRISTE**, Yves, “The Apocalypse in the monumental art of eleventh through thirteenth centuries”, in *The Apocalypse in the Middle Ages* (dir. de Richard K. EMMERSON e Bernard MCGINN), Ithaca, Cornell University Press, 1992, pp. 234-258.

**COCKSHAW**, Pierre (comissariado científico e geral de), *Los Beatos*, catálogo de exposição bibliográfica, Chapelle de Nassau, Bibliothèque Royal Albert I<sup>er</sup>, 1985.

**CRESSIER**, Patrice, *et. al*, *Los Almohades: Problemas y Perspectivas*, vol. I, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.

**DIAS**, Ana de Oliveira, “Os «mischwesen» nas *Tentações de Santo Antão* de Hieronymus Bosch – as estruturas do imaginário medieval nos alvores da Época Moderna”, in *Seminário Internacional Tarouca e Cister: O Imaginário e o património de Cister no Douro*, Tarouca, Câmara Municipal de Tarouca, (no prelo).

**DÍAZ Y DÍAZ**, Manuel C., *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*, León, Centro de estudios e investigación San Isidoro, 1983.

**IDEM**, “La tradición del texto de los Comentarios al Apocalipsis”, in *Actas del Simposio para el estudio de los códices de ‘Comentario al Apocalipsis’ de Beato de Liébana*, vol. I, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1978, pp. 165- 191.

**IDEM**, “Le texte de «Los Beatos»”, in *Los Beatos*, catálogo de exposição bibliográfica, (comissariado científico e geral de Peter COCKSHAW), Chapelle de Nassau, Biblioteca real Alberto I, 1985, pp. 9-17.

**IDEM**, “Los mozárabes. Una minoría combativa”, in *Existe una identidad mozárabe? Historia, lengua y cultura de los cristianos de al-Andalus (siglos IX- XII)*, (dir. de Cyrille AILLET), Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 1-8.

**DUBY**, Georges, *As três ordens ou o imaginário do Feudalismo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994.

**IDEM**, *O Ano Mil*, Lisboa, Edições 70, 2002.

**ECHEGARAY**, Joaquín González, “Beato de Liébana y los terrores del año 800”, in *Milenarismos y milenaristas en la Europa Medieval, IX Semana de Estudios Medievales*, Nájera, 1999, pp. 87-100.

**ECO**, Umberto, VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, *Miniaturas del “Beato” de Fernando I y Sancho (Manuscrito B. N. Madrid Vit. 14-2)*, Milão, Franco Maria Ricci Editore, 1983.

**EGRY**, Anne de, *Um estudo de O Apocalipse do Lorvão e a sua relação com as ilustrações medievais do Apocalipse*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

**EMMERSON**, Richard K., “The Apocalypse in Medieval Culture”, in *The Apocalypse in the Middle Ages* (dir. de Richard K. EMMERSON e Bernard MCGINN), Ithaca, Cornell University Press, 1992, pp. 293-332.

**FAUVARQUE**, Bertrand, “L’Apocalypse en Espagne (VII-VIII siècles)”, in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. XXXII, s.l, 1996, pp. 217-236.

**FERRER GREDESCHE**, Juan-Miguel, *Curso de liturgia hispano-mozárabe*, Toledo, Estudio Teológico de San Ildefonso, 1995.

**FLANIGAN**, C. Clifford, “The Apocalypse and the Medieval Liturgy”, in *The Apocalypse in the Middle Ages* (dir. de Richard K. EMMERSON e Bernard MCGINN), Ithaca, Cornell University Press, 1992, pp. 333-351.

**FONTAINE**, Jacques, *El mozárabe*, Madrid, Encuentro, 1984.

**IDEM**, “Fuentes y tradiciones paleocristianas en el método espiritual de Beato”, in *Actas del Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalypsin» de Beato de Liébana*, vol. I, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1978, pp. 77- 101.

**IDEM**, *Isidore de Séville: genèse et originalité de la culture hispanique au temps des Wisigoths*, Turnhout , Brepols, 2000.

**IDEM**, *L ’art préroman hispanique I*, Paris, Zodiaque, 1973-1977.

**FREEMAN**, Leslie G., “Elementos simbolicos en la obra de Beato”, in *Beato de Liébana: Obras completas y complementarias* (ed. de Juan ECHEGARAY, et. al), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, pp. 33-56.

**GIL**, Juan, “Los terrores del año 800”, in *Actas del Simpósio para el estudio de los códices del “Comentário al Apocalipsis” de Beato de Liébana*, vol. I, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1978, pp. 215- 247.

**GHYKA**, Matilda, *Le nombre d`or et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilization occidentale*, Paris, Gallimar, 2000.

**GOUVEIA**, Mário de, *O limiar da tradição no moçarabismo conimbricense: os anais de Lorvão e a memória monástica do território de fronteira (sécs. XI e XII)*, (dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), Lisboa, 2008, exemplar mimeografado.

**HAMEL**, Christopher de, *Manuscript illumination - history and techniques*, Londres, British Library, 2001.

**KLEIN**, Peter K., *Beato de Liébana: la ilustración de los manuscritos de Beato y el Apocalipsis de Lorvão* (trad. de Beatriz Mariño), Valência, Património Ediciones, 2004.

**IDEM**, “Introduction: The Apocalypse in Medieval Art”, in *The Apocalypse in the Middle Ages*, (dir. de Richard K. EMMERSON e Bernard MCGINN), Ithaca, Cornell University Press, 1992, pp. 159-199.

**IDEM**, “La tradición pictórica de los Beatos”, in *Actas del Simpósio para el estudio de los códices de ‘Comentário al Apocalipsis’ de Beato de Liébana*, vol. II, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1980, pp. 83- 106.

**LE GOFF**, Jacques, *O Imaginário medieval*, Lisboa, Estampa, 1994.

**IDEM**, *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente medieval*, Lisboa, Estampa, 1983.

**LUACES YARZA**, Joaquin, *La Miniatura Medieval en la Peninsula Ibérica*, Murcia, Nausícaa, 2007.

**MACEDO**, Francisco Pato de, *O Apocalipse do Lorvão e os “beatos” peninsulares*, (Relatório de aula teórico-prática para prestação de provas de aptidão pedagógica e capacidade científica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra), Coimbra, 1988, exemplar mimeografado.

**MARTINS**, Armando Alberto, *Os Moçárabes na génese da cultura portuguesa: alguns aspectos*, (provas de aptidão pedagógica e capacidade científica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), Lisboa, 1989, exemplar mimeografado.

**MATTER**, E. Ann, “The Apocalypse in early medieval exegesis”, in *The Apocalypse in the Middle Ages*, (dir. de Richard K. EMMERSON e Bernard MCGINN), Ithaca, Cornell University Press, 1992, pp. 38-50.

**MATTOSO**, José, *Religião e cultura na Idade Média portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997.

**IDEM**, “A introdução da Regra de S. Bento na Península Ibérica”, in *Religião e cultura na Idade Média portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997, pp. 73-90.

**IDEM**, “O imaginário da iluminura medieval”, in *A iluminura em Portugal. Identidade e Influências*, catálogo de exposição bibliográfica (comissariado científico e geral de Maria Adelaide MIRANDA), Lisboa, Ministério da Cultura - Biblioteca Nacional, 1999, pp. 25-37.

**IDEM**, *Poderes invisíveis: o imaginário medieval*, Lisboa, Círculo dos Leitores, 2001.

**IDEM**, “Sobrevivências do monaquismo frutuosiano em Portugal durante a Reconquista”, in *Religião e cultura na Idade Média portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997, pp. 11- 28.

**MCGINN**, Bernard, “Introduction: John’s Apocalypse and the Apocalyptic mentality”, in *The Apocalypse in the Middle Ages*, (dir. de Richard K. EMMERSON e Bernard MCGINN), Ithaca, Cornell University Press, 1992, pp. 3-19.

**MENTRÉ**, Mireille, **RICHE** Pierre, *et. al. Illuminated manuscripts of medieval Spain*, Londres, Thames & Hudson, 1996.

**IDEM**, *La peinture mozárabe*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 1984.

**MESCHKOWSKI**, Herbert, *Ways of thought of great mathematicians: an approach to the history of mathematics*, São Francisco, CA, Holden-Day, 1964.

**MIRANDA**, Maria Adelaide, “A iluminura românica em Portugal”, in *A iluminura em Portugal. Identidade e Influências*, catálogo de exposição bibliográfica (comissariado científico e geral de Maria Adelaide MIRANDA), Lisboa, Ministério da Cultura - Biblioteca Nacional, 1999, pp. 127-142.

**MOLÉNAT**, Jean- Pierre, “La fin des chrétiens arabisés d’al- Andalus. Mozarabes de Tolède et du Gharb au XII<sup>e</sup> siècle.”, in *Existe una identidad mozárabe? Historia, lengua y cultura de los cristianos de al-Andalus - siglos IX- XII* - (dir. de Cyrille AILLET), Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 287- 297.

**NASCIMENTO**, Aires Augusto, “A iluminura hispânica primitiva: fragmentos de um universo cultural”, in *A iluminura em Portugal. Identidade e Influências*, catálogo de exposição bibliográfica (comissariado científico e geral de Maria Adelaide MIRANDA), Lisboa, Ministério da Cultura - Biblioteca Nacional, 1999, pp. 111-125.

**IDEM**, “A mise-en-page, base operativa de reflexão codicológica: dados e problemas de fundos medievais portugueses”, in *Actas del VIII Coloquio del comité internacional de paleografía latina – Estudios y ensaios*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1990, pp. 139-147.



**IDEM**, “[Commentarium in Apocalypsin / Beato de Liébana]”, in *A iluminura em Portugal. Identidade e Influências*, catálogo de exposição bibliográfica (comissariado científico e geral de Maria Adelaide MIRANDA) Lisboa, Ministério da Cultura - Biblioteca Nacional, 1999, pp. 166-169.

**IDEM**, “Mosteiro de Lorvão: A História possível dos seus tempos antigos”, in *Liber Testamentorum coenobii laurbanensis*, (dir. de José FERNÁNDEZ CATÓN), volume de estudos, León, Centro de estudios e investigación «San Isidoro», Caja España de inversiones, Archivo histórico diocesano, 2008, pp. 81-156.

**IDEM**, “O «scriptorium» medieval, instituição matriz do livro”, in *A iluminura em Portugal. Identidade e Influências*, catálogo de exposição bibliográfica (comissariado científico e geral de Maria Adelaide MIRANDA), Lisboa, Ministério da Cultura - Biblioteca Nacional, 1999, pp. 53-108.

**NEUSS**, Wilhelm, *O comentário ao Apocalipse de Lorvão e suas iluminuras*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1929.

**PASTOUREAU**, Michel, *Une Histoire Symbolique du Moyen Âge Occidental*, Paris, Édition de Seuil, 2004.

**PEIXEIRO**, Horácio Augusto, *Um olhar sobre a iluminura do Apocalipse do Lorvão*, (Dissertação para Prof. Coordenador do Instituto Politécnico de Tomar), Tomar, 1998, exemplar mimeografado.

**PINELL**, Jordi, *Liturgia hispánica*, Barcelona, Biblioteca Liturgica, 1998.

**REYNOLDS**, Leighton D., **WILSON**, Nigel G., *Copisti e Filologi - La tradizione dei classici dall'Antichità ai Tempi Moderni*, Pádua, Editrice Antenore, 1987.

**RIGON**, Fernando, *Arte dei numeri - letture iconografiche*, Milão, Skira, 2006.

**IDEM**, “Quadrature del tempo”, in *Arte dei Numeri - letture iconografiche*, Milão, Skira, 2006, pp. 77-98.

**IDEM**, “Settenari di sintesi”, in *Arte dei Numeri - letture iconografiche*, Milão, Skira, 2006, pp. 117-196.

**IDEM**, “Sole e luna, il binomio del cielo”, in *Arte dei Numeri - letture iconografiche*, Milão, Skira, 2006, pp. 33-50.

**RINCÓN ÁLVAREZ**, Manuel, *Mozárabes y Mozarabías*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

**ROCHA**, Jorge da Silva, *L’Image dans le Beatus de Lorvão: Figuration, composition et visualité dans les enluminures du commentaire à l’Apocalypse attribué au scriptorium du monastère de São Mamede de Lorvão - 1189*, IV vol., (tese de doutoramento apresentada à Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres), Bruxelas, 2007/2008, exemplar mimeografado.

**RUÍZ ASENCIO**, José Manuel, “Los copistas del *Liber Testamentorum*”, in *Liber Testamentorum coenobii laurbanensis*, (dir. de José FERNÁNDEZ CATÓN), volume de estudos, León, Centro de Estudios e Investigación «San Isidoro», Caja España de inversiones, Archivo Histórico Diocesano, 2008, pp. 193-242.

**RUIZ**, Elisa, *Manual de Codicologia*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruiperez, 1988.

**SILVA**, José Custódio Vieira da, “A iluminura medieval / algumas reflexões”, in *A iluminura em Portugal. Identidade e Influências*, catálogo de exposição bibliográfica (comissariado científico e geral de Maria Adelaide MIRANDA), Lisboa, Ministério da Cultura – Biblioteca Nacional, 1999, pp. 39-48.

**STIERLIN**, Henri, *Le livre de Feu. L’apocalypse et l’art mozarabe*, Paris, Bibliothèque des arts, 1978.

**IDEM**, *Los Beatus de Liébana y el arte mozárabe*, Madrid, Editora Nacional, 1983.

**THOMAS**, Jacques, *La Divine Proportion & l'art de la géométrie - Études de symbolique chrétienne*, Paris, Archè Edidit, 1993.

**WILLIAMS**, John, “22. The Lorvão Beatus (L)”, in John WILLIAMS, *The illustrated Beatus. A corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, vol. V (*The 12th and 13th Centuries*), Londres, Harvey Miller Publishers, 1994, pp. 31-34.

**IDEM**, “Beatus of Liébana”, in John WILLIAMS, *The illustrated Beatus. A corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, vol. I, Londres, Harvey Miller Publishers, 1994, pp. 13-17.

**IDEM**, “Le Commentaire illustré”, in *Los Beatos*, catálogo de exposição bibliográfica, (comissariado científico e geral de Peter COCKSHAW), Chapelle de Nassau, Bibliothèque Royal Albert I<sup>er</sup>, 1985, pp.19-21.

**IDEM**, “Purpose and imagery in the Apocalypse Commentary of Beatus of Liébana” *The Apocalypse in the Middle Ages*, (dir. de Richard K. EMMERSON e Bernard MCGINN), Ithaca, Cornell University Press, 1992, pp. 217-233.

**IDEM**, “The Beatus Text”, in John WILLIAMS, *The illustrated Beatus. A corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, vol. I, Londres, Harvey Miller Publishers, 1994, pp. 19-29.

**IDEM**, “The Commentary and Islamic Art”, in John WILLIAMS, *The illustrated Beatus. A corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, vol. I, Londres, Harvey Miller Publishers, 1994, pp. 143-157.

**IDEM**, *The illustrated Beatus. A corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, V vols., Londres, Harvey Miller Publishers, 1994.

**IDEM**, “The Illustrated Commentary”, in John WILLIAMS, *The illustrated Beatus. A corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, vol. I, Londres, Harvey Miller Publishers, 1994, pp. 31-101.

**IDEM**, “The uses of the Commentary and its Imagery”, in John WILLIAMS, *The illustrated Beatus. A corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, vol. I, Londres, Harvey Miller Publishers, 1994, pp. 103-141.

**WOOLFRANDEN**, Graham, *Daily prayer in Christian Spain - a study of the mozarabic office*, Londres, SPCK, 2000.

**VÁZQUEZ DE PARGA**, Luis, “Beatus de Liébana et «Los Beatos»”, in *Los Beatos*, catálogo de exposição bibliográfica (comissariado científico e geral de Peter COCKSHAW), Chapelle de Nassau, Bibliothèque Royal I<sup>er</sup>, 1985, pp. 3-8.

**VÁZQUEZ DE PARGA**, Luis, “Beato y el ambiente cultural de su época”, in *Actas del Simposio para el estudio de los códices del ‘Comentario al Apocalipsis’ de Beato de Liébana*, vol. I, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1978, pp. 35-45.

**VIGUERA MOLINS**, María Jesús, «Existe una identidad mozárabe?» A modo de conclusión, in *Existe una identidad mozárabe? Historia, lengua y cultura de los cristianos de al-Andalus (siglos IX- XII)*, (dir. de Cyrille AILLET), Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 299 -314.

*“Commentarium in Apocalypsin”: o número e a forma geométrica na tradição simbólica das ilustrações do  
«Beato» de S. Mamede de Lorvão*